А. Н. КУБЕ

ИСТОРИЯ ФАЯНСА



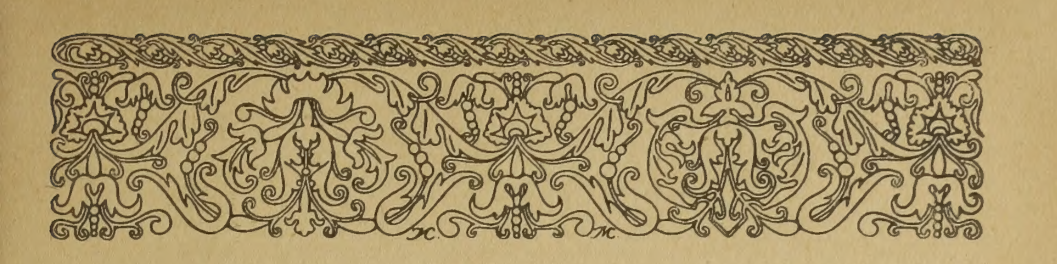
ИЗДАТЕЛЬСТВО
З. И. ГРЖЕБИНА
БЕРЛИН – ПЕТЕРБУРГ
МОСКВА 1923

Иван Мозалевский

А. Н. КУБЕ

ИСТОРИЯ ФАЯНСА

ИЗДАТЕЛЬСТВО З. И. ГРЖЕБИНА
БЕРЛИН • ПЕТЕРБУРГ • МОСКВА
1923

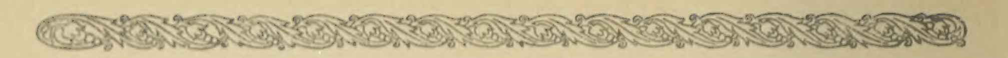


ВВЕДЕНИЕ.



Возникновение гончарного искусства относится к древнейшим временам человеческой истории. Произведения гончарного искусства, по сравнению с произведениями других прикладных искусств, сохранились в огромном количестве. Это об'ясняется двумя причинами. Во-первых, глина, подвергшаяся обжигу, представляет из себя материал необычайной прочности, можно даже сказать почти несокрушимый. Вторая и главная причина это — бесценность глины, как материала, вследствие чего глиняные изделия никогда не подвергались сознательной ломке с целью дальнейшей переработки, как это делалось с другими материалами. Так, например, в эпоху Возрождения в Италии погибала масса драгоценного мрамора и статуй, и колонн только потому, что мрамор легко пережигался в известь. Погибло также много художественного стекла, потому что битое стекло, так называемый стеклянный лом необходим при плавлении стеклянной массы. Но особенно печальна и трагична была в этом отношении участь золотых и серебряных вещей, которые переплавлялись то по соображениям фискальным, когда государство переживало финансовый кризис, то по соображениям эстетическим, когда вещи переставали удовлетворять новому вкусу времени.

Если не бо́льшая, то во всяком случае большая часть художественных керамических изделий охватывается именем фаянса. Фаянсом, в широком смысле этого слова, называются все гончарные изделия из пористой глины, покрытые прозрачной глазурью и представляющие в изломе шероховатый землистый вид. Самые древние глиняные сосуды, покрытые глазурью, или, как ее иначе называют, поливой, принадлежат Египту, который и является родиной глазури. Из Египта искусство



глазирования перешло в Вавилонию и Ассирию, а оттуда проникло в Персию, где оно, главным образом, в области строительного искусства достигло высокого расцвета.

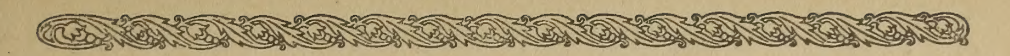
Употребление глазури было известно и грекам, и римлянам, но, при их исключительной любви к чистой терракотте, они не использовали глазури ни в практическом, ни в художественном отношении, и когда рухнула античная культура, то вместе с ней погибло для Европы и искусство глазирования. Секрет изготовления полив был, временно, утрачен.

В эпоху раннего средневековья фаянс снова появляется и снова на Востоке. Таким образом, фаянс родился и возродился в восточных странах и оба раза был занесен на Запад с Востока. В начале VIII в. переправившиеся из Африки арабы после семилетней упорной борьбы завладели Пиренейским полуостровом. Вестготское королевство пало, и на развалинах его возникла новая арабская держава, ставшая как бы крайним форпостом исламской культуры.

И вот вместе с арабами в Испании появляется и фаянсовое производство, которое, однако, еще долго остается во власти восточных традиций. Лишь очень медленно, внутренне как бы все время сопротивляясь, начинает оно проникаться традициями европейского искусства. Но именно эта медлительность и постепенность в смене одних традиций другими и представляет с историко-художественной точки зрения особый интерес, так называемой Испано-Мавританской керамики, которая является для нас как бы связующим звеном, своего рода мостом между Востоком и Западом.

Вообще, изучение тонких переходов от одной эпохи к другой, изучение трудно уловимых моментов исторического развития и составляет предмет истории искусства.

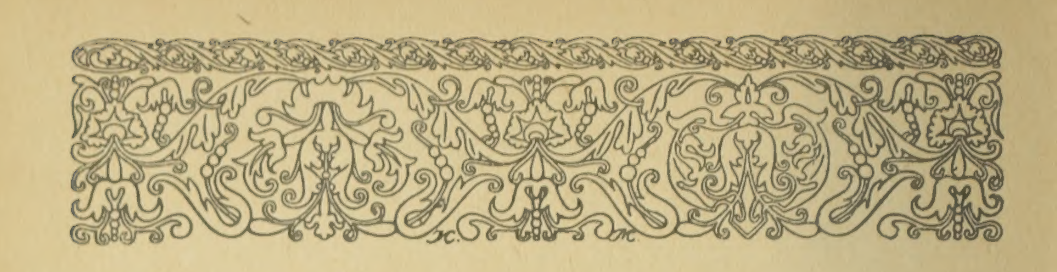
Из Испании фаянсовое производство было занесено в Италию, где оно в середине XVI в., в так называемых итальянских майоликах, справляло свои высшие триумфы на европейской почве. Одновременно возникает фаянсовое производство и в других европейских странах, отчасти под мощным влиянием Италии, отчасти являясь дальнейшим развитием местных средневековых производств, начала которых теряются для нас во мраке истории. Наивысшей степени совершенства после Италии фаянсовое производство достигло в XVI в. во Франции, где причудливые работы Бернара Палисси и редчайшие изделия Сен-Поршера принадлежат к самым замечательным произведениям художественной промышленности французского Возрождения.



XVII в., не внеся ничего нового в область техники производства, изменил, однако, коренным образом внешний облик европейского фаянса. Руководящая роль переходит от Италии к Голландии, с главным центром производства в Дельфте. С расцветом Дельфта начинается в истории фаянса „период подражательный“. Голландские мастера изготовляют фаянсы, цель которых заменить собой слишком дорогой восточный фарфор, привозимый в Европу на судах Ост-Индской компании. Со времени Дельфта начинается в фаянсовом производстве царство вкуса восточного, а европеизированный дельфтскими мастерами восточный рисунок становится надолго образцом для большинства европейских фабрик.

В XVIII веке фаянсовое производство в Европе достигает крайней интенсивности, в особенности во Франции, где фаянс пережил свой последний и чрезвычайно пышный расцвет. Следует, однако, отметить, что фаянсовое производство XVIII века не достигает уже той полной художественной самостоятельности, которая ему была присуща в средние века и эпоху Возрождения. Фаянс везде и во всем, и в формах, и раскраске, и даже в технических приемах, фатальным образом следует за фарфором, на этот раз не восточным, как в XVII веке, а твердым европейским, изобретенным в Мейссене в 1709 г., пока, наконец, к исходу века он окончательно не сдается в непосильной борьбе с двойной конкуренцией фарфора и изобретенной в Англии Веджвудом так называемой „яшмовой“ каменной массы.

В течение XIX века фаянс по сравнению с фарфором продолжает играть второстепенную роль, хотя иногда и служит материалом для изготовления действительно художественных вещей.



ФАЯНС, КАК МАТЕРИАЛ, И СПОСОБЫ ЕГО ОБРАБОТКИ.



оршечная глина даже после обжига, несмотря на всю приобретенную ею в огне плотность и твердость, остается проницаемой для жидкостей и жиров, т. е. простая, неглазированная глина впитывает в себя влагу.

Первой задачей глазури является сделать сосуд абсолютно непроницаемым для жидкостей. Но одновременно глазурь разрешает и другую задачу — она придает глине гладкую, ровную поверхность, особо пригодную для раскраски. Таким образом, покрывая глиняные изделия глазурью, горшечник преследует две цели: одну, практическую, это — сделать предмет непроницаемым для жидкостей и одну, так сказать, художественную.

Глазури или поливы состоят, главным образом, из кремнистого сланца с примесью различных окисей, служащих при плавлении связующим средством. От состава этих окисей зависит, конечно, и качество самой поливы. Первые глазированные сосуды, как уже было сказано, появляются в Египте. Связующими средствами древнейшей известной нам глазури на египетских фаянсовых сосудах служили сода и поташ. Глазурь эта окрашивалась в массе, насквозь, окисями металлов. Особенно часто и удачно применялась египетскими мастерами окись меди, при помощи которой они достигали поразительных зеленоватых и бирюзовых тонов, составляющих характерное отличие и славу древне-египетских фаянсов. Так как краски составлялись не на основании рецептов, как в позднейшие времена, а лишь на основании опыта мастера, то



богатство и разнообразие египетских полив поистине изумительное, и каждый, кто хотя бы бегло заглядывал в сказочную область египетского искусства, наверное любовался красочностью египетских глазурей и родственных им по составу паст.

Насколько мы можем судить, глазурь в Египте служила не столько практическим, сколько чисто декоративным целям. Это как будто явствует из того, что число сохранившихся поливных сосудов совершенно ничтожно по сравнению с огромным количеством дошедших до нас глазированных статуэток и различных предметов украшения.

Древнейшая египетская глазурь применялась только в египетской и отчасти в находящейся под ее влиянием восточной керамике в виду того, что она удается или, говоря иначе, удерживается только на родственной ей по составу массе, имеющей лишь искусственную примесь натуральной глины. Кроме того, эта масса, из которой сделаны все египетские фаянсы, имеет то неудобство, что она при обжиге требует необычайно высокой температуры. С натуральной же глиной, из которой сделаны все европейские фаянсы, египетская глазурь совершенно не соединяется. В области европейского фаянсового производства применялись и применяются только два рода полив: свинцовая и оловянная, при чем, однако, обе были изобретены на Востоке.

С в и н ц о в а я г л а з у р ь получается при помощи примеси окиси свинца. Главное достоинство этой глазури состоит в том, что она удерживается на глине любого состава. Свинцовая глазурь прозрачна и бесцветна, как стекло, но может быть окрашена в массе, насквозь, окисями различных металлов, сохраняя, однако, свою прозрачность. Неудобство этой глазури состоит, именно, в ее прозрачности, ибо через нее всегда просвечивает естественный тон обожженной глины.

Это неудобство сказывается не только в том случае, когда свинцовая глазурь не окрашена, но также и тогда, когда она окрашена, так как и через окрашенную свинцовую глазурь всегда просвечивает основной тон сосуда, и более нежные, светлые тона, при свинцовой поливе, вовсе не удаются, ибо они совершенно убиваются этим просвечивающим через поливу цветом глины. Все эти неудобства отпали, когда был изобретен способ „ангобирования", который состоит в следующем: до наложения прозрачной свинцовой глазури глиняный предмет покрывается тончайшим слоем белого „ангоба", который состоит из белой глины и скрывает под собой, вследствие своей непрозрачности, естественный цвет самого предмета. Ангоб разбалтывается с водой в жидкую молочную массу и наливается на поверхность еще необожжен-



ного, но уже почти высохшего предмета. В настоящее время, кстати сказать, употребляется обыкновенно искусственный ангоб, состоящий из каолина, кварца и полевого шпата, т. е. из главных составных частей фарфора. Ангоб давал мастерам возможность украшать сосуд двояким способом. Первый способ состоял в росписи по белой обмазке под неокрашенной прозрачной поливой. Второй способ состоял в украшении сосуда посредством выскабливания по белой обмазке рисунка, обнажающего темный фон глины. Это так называемый способ Сграфитто, применявшийся с особым искусством итальянскими мастерами. Окрашенная в массе прозрачная свинцовая полива на предметах с прочерченным по белой обмазке рисунком приобретала два тона; на белой обмазке — светлый, а в углубленных линиях рисунка, обнажающих глиняный фон, — темный. Разница между этими двумя тонами настолько значительна, что на первый взгляд получается впечатление, что углубления рисунка заполнены другой краской. Таким образом получался двухцветный или вернее двухтонный рисунок. Если было желательно достигнуть менее резкую разницу в тонах фона и самого рисунка, то рисунок прочерчивался не через белую обмазку, но по еще мягкой необожженной глине, и затем только сосуд покрывался белой обмазкой и по ней поливой. В этом случае получалась в красочном отношении менее резкая разница между рисунком и фоном, так как более глубокий тон рисунка вызывался не просвечиванием глины, а лишь тем, что в углубленных линиях рисунка прозрачная цветная полива ложилась более густым слоем. Двухтонные сосуды получались еще и иным способом; самый орнамент, до наложения поливы, выводился белой обмазкой непосредственно на глиняном фоне. Тогда получался обратный красочный эффект, т. е. светлый рисунок на темном фоне; этот способ украшения применялся, однако, чрезвычайно редко. Во-первых, нельзя было получить особенно тонкого рисунка, а во-вторых, самое главное — так как слегка рельефный орнамент очень легко обсыпался.

Фаянсы, покрытые прозрачной свинцовой глазурью, называются „полу-фаянсами“. Приставка „полу“ не содержит в себе, однако, ничего презрительного или пренебрежительного, или указывающего на низшее качество; она указывает только на техническое отличие этих фаянсов от „настоящих фаянсов“, покрытых непрозрачной оловянной глазурью.

Родиной полу-фаянсов является Восток, где техника эта была известна в древности и где в XVI в. она послужила турецкой керамике для изготовления ее самых блестящих произведений. Турецкие полу-



фаянсы, благодаря красоте своих красок, замечательно пышному и смелому орнаменту и исключительному техническому совершенству, известные под ложным названием „родосских“, принадлежат к самым прекрасным произведениям керамики не только Востока, но вообще всех времен и народов. И доныне свинцовая глазурь остается на Востоке любимым способом декорировки глиняных изделий. На западе этот способ, в общем применявшийся очень редко, достиг своего высшего расцвета в XV и XVI веках, в Германии, в работах семьи Гиршфогель и, главным образом, во Франции, в оригинальных фаянсах знаменитого Бернара Палисси. Но затем эта техника совершенно выходит из употребления и в настоящее время применяется исключительно при изготовлении самой грубой, обыкновенной посуды для повседневного употребления, находящей сбыт только в деревнях.

Оловянная глазурь. Покрывание глиняной посуды белой обмазкой стало излишним, когда была изобретена „оловянная глазурь“ посредством добавления к свинцовой окисей олова. Преимущество этой глазури состоит в том, что она непрозрачна и, таким образом, скрывает под собой грязный тон глины. Одновременно она сохраняет и главное достоинство свинцовой глазури, т. е. она соединяется с глиной любого состава. Изобретение оловянной глазури составляет последнее и самое важное усовершенствование фаянсовой техники. Ангоб или белая обмазка являются только вспомогательным средством при изготовлении глиняных предметов с прозрачной свинцовой глазурью. Ангоб не разрешает, с технической точки зрения, вопроса о создании необходимого для росписи фона и, как мы сейчас увидим, не дает возможности использовать особых качеств глины, как материала, а использование качеств материала является одним из основных требований, которое следует пред'являть ко всякому производству.

Только с изобретением оловянной глазури глина, как материал, приобретает в художественной промышленности полную художественную самостоятельность и, так сказать, права гражданства. И вот, под „настоящими“ фаянсами мы понимаем исключительно глиняные изделия, покрытые оловянной глазурью, в то время как глиняные изделия, покрытые свинцовой глазурью, называются полу-фаянсами. Таким образом, существенным признаком настоящих фаянсов является молочно-глухая непрозрачная полива, которая получается посредством введения в состав свинцовой поливы окисей олова.

Изобретение оловянной глазури принадлежит, опять-таки, Востоку, но своего расцвета она достигла на Западе. Восточная фаянсовая тех-



ника нашла свое предельное совершенство в полу-фаянсах, а западноевропейская в настоящих фаянсах. Восточные мастера пользовались оловянной глазурью довольно примитивным, с технической точки зрения, способом, хотя и здесь они достигали замечательных художественных эффектов. Они просто накладывали окрашенные в массе в различные цвета поливы непосредственно на глину, одну рядом с другой. Европейские же фаянсы расписывались красками по сырой, непрозрачной, белой глазури. Этот способ был изобретен в XV веке итальянскими мастерами, творцами знаменитых итальянских майолик, и применялся во всех европейских странах вплоть до XVIII века, когда появляется новый способ живописи, вызванный желанием подражать фарфору. В XVIII веке фаянс ценится, главным образом, в качестве „заместителя“ фарфора. Мало-по-малу фаянсовое производство попадает в полную зависимость от фарфора, который является излюбленным материалом нового времени, воплотившим в себя все самые острые и тонкие эстетические переживания XVIII в., в то время как в XVI веке, в Италии, эта роль воплотителя художественных настроений, в области прикладного искусства, выпала именно на долю фаянса.

Вообще, при изучении стиля какого-нибудь определенного времени полезнее исходить от прикладных искусств, так как они развиваются в более тесной связи с повседневной жизнью человека и выражают стиль жизни, стиль времени непосредственнее, чем свободно и независимо творящие высокие искусства. Кто любит и изучает XVIII век, тот любит, изучает и по мере возможности собирает фарфор, ибо маленькие фарфоровые пастухи и пастушки являются весьма надежными руководителями в деле изучения „духа времени“. То же самое и с итальянскими майоликами. Кто хочет ознакомиться с художественным бытом Возрождения, тот не может обойти вниманием знаменитые итальянские майолики, которые так ярко отражают мощный и сильный, красочный и радостный дух своего времени. Тяжелый и в то же время рыхлый и рассыпчатый фаянс столь же характерен для XVI века, как твердый, гладкий и лоснящийся фарфор для XVIII-го. Так каждый век имеет свой излюбленный, соответствующий его духу материал.

Применявшийся итальянскими мастерами Возрождения способ расписывания красками глиняных изделий по простой, непрозрачной, белой поливе состоял в следующем. После формования, глиняный предмет подвергался легкому обжигу с целью приобретения необходимой твердости и сухости. Затем, глазурная масса, в виде порошка, смешивалась с водой, покуда не получалась белая, напоминающая по цвету молоко жидкость.



Когда предмет обсох и остыл, его медленно окунали в глазурную ванну. Сухая глина немедленно впитывала воду, а глазурная масса, в виде белого порошкообразного слоя, оставалась на поверхности предмета, и вот на этом слое выводился рисунок водяными красками. Способ этот требует большого умения, необычайной уверенности и, главным образом, быстроты работы, так как жидкая краска немедленно впитывается сухой глазурной массой, вследствие чего исправления неудачного мазка почти совершенно исключены. После окончания росписи предмет подвергался вторичному обжигу, при чем, чтобы предохранить предмет от непосредственного соприкосновения с пламенем, он заключался в особого рода глиняную оболочку, так называемую капсюлю. Во время этого вторичного обжига глазурь расплавляется и сообщает свой блеск и своеобразное сияние краскам, которые становятся, таким образом, частью самой глазури; в этом, именно, и состоит вся прелесть и, главное, характерное отличие итальянских майолик, что на них краски составляют одно целое с глазурью. Из описания этого способа явствует, что при изготовлении майолик от мастера, действительно, требовалась необычайная быстрота работы, своего рода беспрерывное творческое напряжение.

Вообще, при оценке или любовании каким-нибудь произведением искусства очень важно уяснить себе или, что еще важнее, „почувствовать" темп работы, „прочувствовать", так сказать, через самое вещь биение пульса определенной эпохи. Возьмем пример из какой-нибудь другой области, не фаянса. Например, из истории эмалевого производства. Только знание различных технических приемов этой отрасли художественной промышленности даст нам полное наслаждение. Рассматривая какую-нибудь византийскую перегородчатую эмаль, мы чувствуем медлительный и вдумчивый темп работы византийского мастера.

Мы мысленно как бы присутствуем при его работе, видим, как он берет золотую пластинку, намечает пунктиром рисунок, припаивает ребром тончайшие золотые ленточки и затем бережно и любовно заполняет получившиеся между ними пространства разноцветной эмалью. Изучая, далее, выемчатые, например, прирейнские эмали, мы чувствуем тяжелый, упорный, несколько топорный труд северного мастера, который работал не спеша, но в то же время не теряя даром времени, не задумываясь и не мечтая во время самой работы. И, наконец, Лиможские расписные эмали восхищают нас именно быстрой, элегантной, несколько самоуверенной манерой работы французских мастеров.

Мы упоминали, что „полу-фаянсы" достигли своего высшего рас-



цвета на Востоке, а „настоящие фаянсы“ на Западе. Теперь мы можем попытаться и об'яснить себе это явление. Быстрый темп работы, требуемый техникой настоящих фаянсов, не соответствовал, повидимому, медленной и вдумчивой манере работы восточного мастера. Восточный мастер выводил свой рисунок осторожно и проникновенно: упорным трудом, а не творческим порывом, как западный мастер, шел он к своей цели, и сырая глазурь, жадно впитывавшая краски и не допускавшая никаких поправок, представлялась ему слишком ненадежной и шаткой основой для его работы.

При оценке итальянских майолик, кроме темпа работы, которого требовала техника настоящих фаянсов, следует иметь в виду еще следующее: красочная палитра, имевшаяся в распоряжении итальянского мастера, была сравнительно бедна. Дело в том, что лишь немногие краски переносят ту высокую температуру, которая необходима при вторичном обжиге глиняных изделий, расписанных по сырой глазури. Чиприано Пикколпессо (Cipriano Piccolpesso), руководитель одной майоличной мастерской в Кастель-Дуранте, написавший около середины XVI века большой и исчерпывающий труд о технических приемах итальянских мастеров под заглавием „Li tre libri del Arte del Vasajo“, перечисляет лишь семь красочных тонов, переносивших высокую температуру вторичного обжига. И следует удивляться, как итальянские мастера при столь скромных средствах достигали столь замечательных красочных эффектов.

Когда к концу XVI в. темп художественной жизни Италии стал замедляться, и не было уже того кипения творческих сил, которое мы наблюдаем на заре этого изумительного века, упадок этот отразился и на художественной промышленности страны и в частности на фаянсовом производстве. Техника расписывания фаянсов по сырой необожженной глазури, требующая, как мы видели, необычайной уверенности и размаха, оказалась слишком трудной. Стали придумывать какой-нибудь новый способ росписи, допускающий более спокойную, осторожную и, вместе с тем, более легкую манеру работать, которая давала бы мастеру возможность исправлять и переправлять рисунок во время работы. Мастер конца XVI, начала XVII века уже не отдается так безотчетно своей художественной фантазии, он комбинирует, заимствует и суммирует различные художественные впечатления. Такой более легкий способ росписи и был изобретен итальянскими мастерами конца XVI в. Они стали подмешивать к глазурной массе чистую белую глину, которая, соединяясь с глазурью, образовывала более густой, крепкий,



плотный фон для росписи, который не впитывал так жадно краски и тем самым давал мастеру возможность более тонко и тщательно выводить рисунок. Цель этого нового способа была двоякая: во-первых, как уже сказано, облегчить работу и, во-вторых, удовлетворить изменившемуся вкусу времени, требовавшему, именно, более тщательной отделки деталей. Это нововведение в фаянсовой технике не может быть, однако, названо прогрессом, дальнейшим усовершенствованием, ибо это есть, в сущности, возврат к более примитивной технике ангоба или белой обмазке. Этот новый способ имел, однако, и один крупный недостаток. Краски при вторичном обжиге, благодаря примеси белой глины, не соединялись в такой степени с глазурью, как при росписи по сырой глазури, и все тона получались вследствие этого несколько тусклыми. Краски теряли свою внутреннюю силу и блеск. Вскоре итальянские мастера изобрели новый способ, устранявший, если не всецело, то все же в значительной степени этот дефект. Они стали до вторичного обжига покрывать сосуды вторым прозрачным глазурным слоем. Таким образом, рисунок оказывался как бы „внедренным" между двумя глазурями: одной — глухой, белой, оловянной и другой — прозрачной, свинцовой. С этих пор, т.е. с конца XVI века все нововведения в области техники сводятся лишь к облегчению росписи фаянсов, при чем качества глины, как материала, все меньше и меньше принимаются во внимание.

В XVII веке фаянсу пришлось вступить в борьбу с фарфором, в борьбу, которая закончилась полным торжеством фарфора и полным подчинением глины новому излюбленному веком материалу.

В XVII веке, как мы уже упоминали, руководящая роль в области фаянсового производства перешла от Италии к Голландии. Слава итальянских мастерских померкла, и засияла слава Дельфта, имя которого стало даже в некоторых странах, как, например, в Англии, нарицательным для „настоящих" фаянсов. Голландские мастера унаследовали фаянсовую технику от итальянских мастеров уже в ее второй, только что описанной стадии. Голландские мастера никогда не писали по сырой необожженной глазури, а с самого начала стали употреблять глазурь с примесью белой земли, при чем совершенствовали (если так можно выразиться) этот изобретенный итальянцами способ в том направлении, что прибавляли все больше и больше белой земли к глазурной массе, создавая тем все более и более прочный, твердый и надежный фон для росписи. Впрочем, им принадлежит одно нововведение: вместо того, чтобы перед вторичным обжигом погружать предмет, как



это делали итальянцы, в ванну из свинцовой глазури, они только опрыскивали предмет свинцовой глазурью.

Фаянс, как материал, не имел для голландских мастеров никакого значения. Для голландских мастеров фаянс был своего рода „суррогатом“ фарфора, который они употребляли только за неимением настоящего фарфора и который они, естественно, старались, так сказать, „приготовить“ совсем под фарфор.

Колоссальный успех дельфтского фаянса основывался, как известно, на том, что дельфтские мастера выпускали фаянсовую посуду, чрезвычайно похожую по формам и способу раскраски на столь ценимый в то время китайский фарфор. Любопытно отметить, что с самого начала и торговцы, и власти, выдававшие патенты и разрешения на открытие мастерских, всегда называли дельфтский фаянс фарфором.

Так, в 1614 году некоему Витмансу был выдан патент на производство фарфора (т. е. фаянса), „столь похожего на тот, который вывозят из далеких стран“. Не касаясь теперь художественных достоинств дельфтских произведений, которые, понятно, велики, следует сказать, что с точки зрения материала и его техники они уже означают упадок; до известной степени болезненным приходится признать явление, когда какой-нибудь материал ценится лишь постолько, посколько он похож на другой материал.

В XVIII веке был, наконец, изобретен третий способ росписи фаянса, вызванный желанием сообщить фаянсу все богатство красок фарфора. До тех пор красочная палитра фаянсовых мастеров оставалась весьма неполной, так как лишь немногие краски выдерживали высокую температуру вторичного обжига, необходимого для плавления глазури; а в XVIII веке как раз наблюдается чрезвычайное обострение „чувства краски“, при чем самый нежный переходный оттенок воспринимается, как самостоятельный тон. И вот этому утонченному чувству краски прежняя фаянсовая живопись, понятно, не могла удовлетворить.

Способ росписи фаянсов, применявшийся в XVIII веке, состоял в следующем: прежде всего, как всегда, предмет подвергался легкому обжигу для приобретения необходимой твердости и сухости. Затем опускался в непрозрачную глазурную ванну, откуда он сразу отправлялся в печь для вторичного высокого обжига, и только тогда уже на обожженном глазурном фоне мастер приступал к росписи. После окончания росписи предмет подвергался третьему, совсем легкому, обжигу, во время которого глазурь уже больше не расплавлялась. Исполненная таким образом живопись называется „муфельной“, на том основании, что



третий обжиг производится в особого рода муфельных печах. Выгоды этого нового способа были двоякие. Во-первых, обогащение красочной палитры, так как масса красок, не переносящих высокого обжига, теперь, когда главный обжиг совершался до росписи, оказались в распоряжении мастера. Вторая выгода состояла в том, что мастер писал по абсолютно твердому, уже обожженному фону, благодаря чему возможна была тончайшая, вплоть до миниатюрной, живопись. С появлением муфельной живописи фаянсовые краски, не соединяясь более с глазурью, утратили, однако, в значительной степени свою внутреннюю силу, блеск и своеобразное сияние.

Итак, роспись глиняных изделий по сырому необожженному, жадно впитывавшему краски глазурному фону была изобретена в XV веке в Италии. Этот способ росписи, по существу своему, очень близок к фресковой живописи. И совершенно очевидно, что столь распространенная именно в Италии живопись „аль-фреско“ и привела гончарное искусство к этому техническому приему, который дал итальянским мастерам возможность удовлетворять тем высоким требованиям, которые эпоха Возрождения пред'являла к прикладным искусствам. Благодаря этому изобретению итальянских мастеров, европейский фаянс окончательно освободился от восточных традиций, и, вместе с тем, было положено прочное основание для его дальнейшего развития. Начиная с итальянских майолик, отличительным признаком европейского фаянса становится роспись по белому необожженному глазурному фону, покуда в XVIII веке она не заменяется муфельной живописью. На Востоке же доныне применяются, главным образом, окрашенные в массе прозрачные свинцовые поливы.



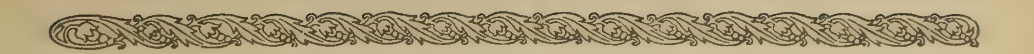
ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР ФАЯНСОВОГО ПРОИЗВОДСТВА.

ВОСТОК.



На Востоке, особенно в эпоху Ислама, фаянсу была предоставлена гораздо более широкая область применения, чем на Западе, благодаря его тесной и древней связи с строительным искусством. Облицовка стен фаянсовыми плитами, известная уже египтянам, в Вавилонии и Ассирии и нашедшая свою дальнейшую разработку в ахеменидской Персии, стала главным художественным украшением монументальных сооружений мусульманских народов. На мечетях и родственных им по плану медрессах и мектебах, высших и низших арабских школах, на гробницах, так называемых тюрбах, эпохи расцвета исламского искусства, фаянсовыми плитами покрывались не только внешние стены, купола и особенно роскошно порталы, которые должны были вступающих в мечеть поражать своим красочным блеском, но также нередко облицовывались сплошь фаянсовыми плитами и внутренние стены зданий. Фаянсовая облицовка молитвенных ниш (михраб), соответствующих нашим алтарям и указывающих правоверным направление на Мекку, стала почти обязательной.

Фаянсовые изразцы, несмотря на часто безнадежно-печальное состояние архитектурных памятников на Востоке, дошли до нас в импонирующем количестве. Их тесная связь с зданиями охраняет их от



разрушения и, главным образом, от растаскивания не в пример более хрупким и ломким глиняным сосудам, которые, переходя из рук в руки, имеют печальное свойство ломаться и бесследно исчезать. Кроме того, фаянсовые плиты, украшая, главным образом, здания, посвященные культу, тем самым становятся недосягаемыми или, по крайней мере, трудно досягаемыми для цепких, всюду проникающих рук современных торговцев стариной. При необычайной страсти к строительству даже таких народов, как сельджуки, монголы и турки, которые не могут похвастаться особенной культурностью, фаянсовое производство даже в самые беспокойные и темные времена никогда не прекращалось, так как изразцы находили постоянный спрос в качестве архитектурных украшений.

Параллельно производству изразцов, на Востоке процветало и производство глиняной посуды, развитию которой способствовал, быть может, один религиозный предрассудок. Дело в том, что Коран запрещает, или во всяком случае не поощряет, употребление сосудов из драгоценных металлов.

Отсутствие надежных исторических данных, надежных исходных пунктов сильно затрудняет хронологическое определение произведений восточной керамики. Стиль и орнамент также не могут служить для нас в деле классификации восточных изделий вполне надежным руководителем, так как орнамент развивался на Востоке значительно медленнее, чем на западе. Хотя теперь и отброшено прежнее мнение о полной неизменяемости восточного орнамента, все же следует сознаться, что отдельные орнаментальные формы, как, например, геометрические „арабески“, применялись столетиями в почти неизмененном виде. Кроме того, следует отметить и еще следующее. Равномерное распространение одних и тех же орнаментальных форм на протяжении огромного пространства, целого ряда стран, об'единенных влиянием Ислама, стирало нередко особенности национального вкуса. Вследствие этого, относительно Востока приходится удовлетворяться, обыкновенно, лишь приблизительной датировкой. В этом отношении при изучении произведений западно-европейской художественной промышленности мы находимся в значительно более благоприятных условиях, где определение времени и места производства может быть произведено с гораздо большей точностью. При большей исторической и психологической подвижности западно-европейских народов, печати времени и места ложились на произведения искусства со значительно большей определенностью, чем на Востоке.



Мусульманская керамика.

Под мусульманской керамикой мы понимаем керамическое производство всех тех стран, в которых восторжествовал и вкоренился Ислам. Область же торжества Ислама была огромна и распространялась от Индии до юго-западной оконечности Португалии. Основные различия в памятниках искусства различных мусульманских народов об'ясняются тем, что арабы, в среде которых возникла новая религия, вели до своего наступательного движения, начавшегося в VII в., полукочевой образ жизни и не имели собственных художественных традиций и потому особенно живо воспринимали сущность чуждых им культур. Но хотя арабами в VII и VIII веках и было покорено большое число народов, стоявших в культурном отношении несравненно выше самих завоевателей, тем не менее арабы не утратили своей национальности, но подчинили своему влиянию население всех покоренных стран. Вследствие этого, все произведения мусульманского искусства отличаются, правда, не всегда легко определимой, но какой-то всегда сразу ощущаемой „общностью“. Эта общность об'ясняется, помимо об'единяющей силы религии, оживленными торговыми сношениями, царившими между всеми странами мусульманского мира. Громадное влияние имело и паломничество в Мекку и к другим мусульманским святыням. При затруднительности передвижения и при дальности расстояний паломничество иногда растягивалось на несколько лет, и паломникам, ремесленникам или художникам приходилось делать в пути продолжительные остановки для заработка. Благодаря всему этому, мусульманское искусство в самых крайних углах мусульманского мира представляет нечто целое, об'единенное духом одной культуры.

В мусульманском искусстве мы различаем два главных течения: семитическо-арабское и арийско-персидское. Арабским духом пропитано мусульманское искусство Месопотамии (до образования Оттоманской Империи), Сирии, Северной Африки и Испании. Персидскими художественными традициями пропитаны произведения северной Индии и Турции. Разумеется, в памятниках искусства отдельных стран имеется еще свой особый индивидуальный привкус, свои типичные местные особенности.

Персы, после завоевания Ирана арабами, довольно быстро пропитались учением Магомета, но приняли его не в правоверном, ортодоксальном виде, а в виде шиизма*), что имело огромное освобождающее

*) Шиизм — собственно по-персидски шиаз-Али, партия Али, племянника Магомета, почти обоготворенного персами, считавшими первых трех халифов узурпаторами.



влияние на все дальнейшее развитие их искусства и в частности керамики. Шииты относятся более свободно, более либерально к предписаниям Корана и не считают, между прочим, для себя обязательным запрещение Корана изображать живые существа. Вследствие этого, в Персии расцвела богатая фигурная живопись, в то время как в правоверной суннитской Турции художники никогда не осмеливались перешагнуть этой роковой грани, поставленной Исламом искусству.

Мусульманскими странами с наиболее развитым керамическим производством были Персия, Турция и мавританская Испания, при чем руководящая роль принадлежала первой из них.

Фаянсы с металлическим отблеском.

Среди керамических изделий мусульманских мастеров наше внимание в первую очередь привлекают фаянсы с своеобразным металлическим отблеском, придававшим глиняным предметам вид металлических. Это искусство, вызывавшее восторг современников и поныне являющееся предметом восхищения любителей, возникло, вероятно, в Персии и во всяком случае в XII веке было уже распространено во всех мусульманских странах. По самому своему существу, искусство изготовления на Востоке глиняной посуды с металлическим отблеском, повидимому, не являлось случайным и может быть об'яснено следующим. Употребление утвари из золота и серебра запрещалось предписаниями Ислама. По учению Магомета, золотые и серебряные сосуды являлись лишь загробной наградой для достигших вечного блаженства; при жизни же мусульманин должен был пользоваться деревянной или глиняной посудой, являющейся как бы символом смирения. Однако, присущая народам Востока любовь к роскоши заставила их стремиться к изготовлению глиняной утвари, напоминающей хотя бы своим блеском сосуды из драгоценного металла, широко распространенные на Востоке в доисламский период. Таким образом, упомянутый религиозный запрет послужил невольным толчком к созданию особого искусства в области керамического производства, наведению металлического отблеска или, говоря иначе, „люстра“.

Долгое время состав этих „металлических“ красок оставался загадкой. В настоящее время установлено на основании исследования ученых керамистов, что окрашивающими веществами служили медь, железо и



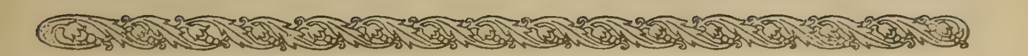
серебро. Краски эти накладывались на обожженную, прозрачную или непрозрачную глазурь и после вторичного легкого обжига и политуры приобретали этот своеобразный металлический отблеск. Как вообще всякая надглазурная роспись, люстр не особенно прочен и при частом употреблении сосуда стирается. Искусство люстрирования было впоследствии занесено в Европу, где оно в испано-мавританских фаянсах и, главным образом, итальянских майоликах из Губбио достигло своего высшего расцвета. Цвет люстра бывает чрезвычайно разнообразен, то светлый, бледно-золотистый, то темный, напоминающий бронзу, то зеленоватый или синеватый, то переливающий всеми цветами радуги, как перламутр, то огненно-красный и глубокий, как рубин. Определить по цвету люстра время происхождения фаянсов довольно трудно. Можно только сказать, что изделия более позднего времени XVII и XVIII в. имеют какой-то неприятный отблеск, не цвета золота или бронзы, а скорее меди, и в общем этот отблеск может служить довольно надежным признаком более позднего происхождения.

Поливные изразцы с металлическим отблеском.

Люстрированные изразцы почти исключительно персидского происхождения. Древнейший известный нам датированный изразец с металлическим отблеском, с изображением двух зайцев, относится к 1217 году (в Лондоне). Люстрированные изразцы, представлявшие большую ценность, употреблялись в качестве стенных покровов, почти исключительно, при внутренней декорировке зданий, главным образом, в мечетях, медрессах и тюрбах. Следует предположить, что они применялись и при украшении внутренних помещений дворцов, но такие памятники гражданской архитектуры до нас не дошли.

Самым значительным и интересным памятником внутренней отделки здания поливными люстрированными изразцами является мавзолей одного из потомков священных имамов*) в Верамине — городе, достигшем в первой четверти тринадцатого века, после падения сельджукской столицы Рея, внезапного расцвета. Само здание было воздвигнуто при сельджуках, но изразцы, покрывающие внутренние помещения тюрьбы,

*) Двенадцать священных шиитских имамов — потомки Али. По верованию шиитов, сан имама содержит в себе наследственную благодать и может переходить только к потомкам пророка.



молитвенную стену и саркофаг имама, относятся, согласно надписи, к более позднему времени, к 1262 году, т. е., уже к эпохе монгольского владычества, что, между прочим, доказывает, что нашествие монголов, несмотря на всю свою разрушительную силу, не вызвало в Персии перерыва культурных традиций. Художественные сооружения, начатые при сельджуках, были закончены при монголах. Вераминским фаянсам, по красоте и чистоте исполнения, не уступают поливные плиты в Кашане, Казвине, Хонзаре, Тавризе и друг. городах. Благодаря отсутствию в Персии охраны памятников искусства и возможности самого дикого хищничества, большое количество этих драгоценных изразцов, отличающихся, между прочим, необычайно большими размерами, попало в европейские музеи. Ранние персидские изразцы имеют обыкновенно две формы: восьмиконечных звезд и равноконечных, заостренных на концах крестов. Последние делались с таким расчетом, чтобы они как раз помещались между четырьмя звездами, образуя с ними на стенах сплошные фаянсовые покровы.

Каждый персидский изразец представляет цельный, законченный орнаментальный мотив в противоположность турецким поливным плитам, на которых орнамент, беспрепятственно переходя с одного изразца на другой, покрывает стену или какую-либо определенную часть ее сплошным узором. Это очень существенная и важная разница. Для более тонкого, культурного и, так сказать, более вдумчивого персидского мастера каждый изразец представлял законченное художественное целое, турецкий же мастер интересовался только общим декоративным впечатлением, которое должна была дать его работа. Орнамент персидских изразцов состоит из чрезвычайно своеобразных „мягких“ и „вялых“ арабесок, цветов и растений, не копирующих, но все же приближающихся к природе, и отдельных фигурок, людей, зверей и животных. В фигурной живописи, несмотря на ее эскизный характер, поражает необычайная живость и, главным образом, умение и желание передавать движения. Нередко встречаются заимствования из охотничьей жизни, группы животных, ястреб, спускающийся на свою жертву, стада испуганных тонконогих антилоп и, пожалуй, чаще всего длинноухие зайцы.

При раскопках очень часто находят изразцы с изображением людей и животных, у которых сбиты или соскоблены головы. Это — результат религиозного рвения правоверных суннитов, которые не только сами не изображали живых существ, но считали своим долгом сносить им головы на случайно попадающих им в руки художественных произведениях других народов. Когда дело касалось религии, то сунниты



вообще ни с чем не считались. Так, например, турецкие и татарские послы, приезжавшие ко двору персидского шаха, постоянно соскабливали головы человеческих фигур, украшавших стены отведенных им в шахском дворце покоев.

Края персидских изразцов покрыты обыкновенно надписями, преимущественно из Корана, а иногда также содержат столь ценные и желанные для историка хронологические указания. Полива оловянная, красивого желтоватого, напоминающего старую слоновую кость цвета. Все датированные персидские изразцы XIII века украшены живописью по плоскому фону. В XIV веке стали изготовлять изразцы, выдавленные в рельефных формах. Это нововведение было, очевидно, вызвано желанием использовать в полной мере красоту и игру металлических красок, которые, понятно, значительно выигрывают при неровной поверхности. К этому же средству, кстати сказать, прибегали впоследствии итальянские мастера из Губбио, изобретатели знаменитого рубинового люстра. Особенной красотой отличаются персидские плиты XIV столетия с эпиграфическими рельефными мотивами. На золотистом фоне, усеянном белыми цветами и листиками, на тонких, причудливо извивающихся стеблях резко выделяются большие рельефные синие буквы. Название „эпиграфический мотив" звучит, быть может, несколько странно, но оно более точно передает смысл этих изумительных украшений, чем простое слово — надпись.

Сосуды с металлическим отблеском этой ранней эпохи встречаются значительно реже, чем изразцы. Сравнительно большое количество таких сосудов, главным образом, фрагментов, дали раскопки в Рее, в Персии, и в Фустаге, в Египте.

Люстрированные фаянсы из Рея. Рейские фаянсы, это — самая интересная и блестящая страница ранне-персидской керамики. Город Рей стоял с незапамятных времен. Рей, это те самые Раги Мидийские, куда Товий посылал своего сына Товита и недалеко от которых последний царь древней Персии Дарий, спасавшийся бегством от Александра, был убит Бессом. В XII веке Рей, в качестве новосозданной столицы сельджукских султанов, принадлежал к самым богатым и цветущим городам Персии. При разумном и твердом правлении сельджукских султанов, завоевавших Иран, в середине XI века персидское искусство переживало в то время новый расцвет, с которым нас знакомят, главным образом, керамические изделия, находимые в развалинах Рея. Но расцвет Рея, такой пышный и богатый, продолжался недолго. В начале XIII века (1221 год) был взят и до основания раз-



рушен монгольской ордой Чингиз-хана, прокатившейся опустошительным потоком, по пути в Россию, через весь северный Иран. По свидетельству арабских историков, во время разгрома города монголами было убито 700000 жителей. Принимая даже во внимание непреодолимую страсть восточных писателей к преувеличению, все же можно из этого заключить, что народонаселение города было весьма значительно. Обыкновенно 1221 год считается предельной хронологической датой для рейской керамики. Но это не так. Рей впоследствии, хотя и со слабыми признаками жизни, но все же поднялся из развалин и был окончательно покинут жителями только в XVII веке. На одной вазе, найденной в развалинах Рея, имеется следующая трогательная надпись: „в пустыню уходя, где от возлюбленной я буду далеко, пишу сии слова в году 609 гиджры, да будут обо мне они воспоминанием, и я надеюсь, что та, которая жива в моих воспоминаниях, найдет прохладу, когда к устам своим приблизит сей сосуд; пусть письмена мои она тогда узнает и вспомнит обо мне, и станет жалко ей любви моей".

609 год гиджры соответствует 1231 году нашего летосчисления. Таким образом, мы имеем неопровержимое доказательство, что рейское керамическое производство каким-то чудом пережило ужасный разгром 1221 года.

Рейские фаянсы принадлежат к самому изысканному, тонкому и острому, что нам дала персидская керамика. Самые ранние образцы украшены маленькими, напоминающими куколки фигурками мужчин и женщин, задрапированных в широчайшие одежды. Лица и формы тела имеют ту особенную закругленность, которая сразу указывает на их персидское происхождение. От рейских фаянсов протягиваются какие-то таинственные нити к более поздним персидским миниатюрам, с такими же маленькими любовно и нежно расцвеченными фигурками. Часто встречаются всадники, галопирующие среди пышного растительного орнамента, играющие на разных инструментах музыканты, сцены охоты и т. п. Отдельную группу составляют блюда, украшенные фигурами животных — тяжело ступающими верблюдами, элегантными „удлиненными" леопардами, длинноухими, типично персидскими, зайцами и различными другими представителями царства зверей. Особенный интерес среди рейских изделий представляют два фаянсовых бокала, из которых один, находящийся за границей, украшен расположенными в три яруса сценами, иллюстрирующими жизнь какой-то владетельной особы, а другой в музее Штиглица, в Петербурге, покрыт группами миниатюрно и изящно написанных людей, занятых винопитием. Занятие,



правда, совсем неподходящее для мусульманина, но не следует забывать, что это персы — шииты, которые не считают для себя обязательным запрещение Корана, касающееся виноградного сока.

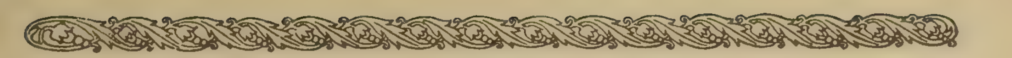
Рейские мастера украшали живописью не только видимую поверхность своих изделий, но и те части сосудов, которые при употреблении остаются невидимыми, как внешняя поверхность стенок чаш и, что особенно замечательно, внешняя поверхность дна, при чем в исполнении росписи различных частей предмета не замечается ни малейшей разницы. Как внешняя, так и внутренняя поверхности чаш, блюд и тарелок расписаны с одинаковой тщательностью и любовью. Это указывает на высокую художественную культуру персидских мастеров, для которых каждая вещь, выходящая из их рук, представляла, прежде всего, произведение искусства, независимо от ее практического предназначения.

Цельные сосуды из Рея представляют большую редкость, большая же масса раскопок состоит в фрагментах и изразцах. Среди последних должен быть особо упомянут один, в знаменитом собрании дона Осма в Мадриде, на котором представлен караван в пути. Для форм рейских фаянсов и вообще ранне-персидских люстрированных сосудов особенно характерны вазы со срезанными на плечах углами. Люстр наведен с большим мастерством и имеет слегка зеленоватый оттенок.

Фаянсы из Фустата в Египте.

Очень близки к рейским фаянсам и по технике, и по декорировке фрагменты, находимые за последнее время в большом количестве в развалинах города Фустат в Египте. Фустат (собственно эль-Фестад — палатка) был основан в XII веке завоевателем Египта арабом Амру. В 972 году полководец багдадских халифов Монц, основавший в Египте самостоятельное государство под властью начатой им династии Фатимидов, провозгласил Фустат столицей Египта. Для нас важно отметить, что Фатимиды были шиитами. В 1171 году Фустат был разрушен сирийским полководцем Саладином, убившим последнего Фатимида и провозгласившим себя египетским султаном. При нем столицей Египта стал Каир. Таким образом, приблизительной предельной датой фустатской керамики считается год разрушения города.

Фаянсы из Фустата украшены совершенно такими же вялыми арабесками и такими же маленькими „закругленными“ человеческими фигурками, как и рейские изделия. Родство фустатских фрагментов



с фрагментами, находимыми в Рее, столь поразительно, что является сомнение, египетской ли они работы или же они были ввезены из Персии. Если они египетского происхождения, то ясно, что фустатское производство находилось в полной, почти рабской, зависимости от персидского.

Арабские фаянсы. Особую, уже давно привлекающую внимание исследователей, но пока еще довольно загадочную группу фаянсов представляют так называемые сикуло-арабские фаянсы. Это большие внушительные вазы, покрытые почти всегда синей глазурью. Орнамент их чисто восточный: арабески, сплетения ветвей, фигуры зверей в персидском вкусе и т. д. Но самым характерным декоративным мотивом сикуло-арабских фаянсов являются расположенные горизонтальными поясами роскошные арабские надписи. Что касается их форм, то они или имеют яйцевидный корпус без ножки с коротким, слегка суживающимся кверху горлышком, или представляют собой высокие цилиндрические сосуды, очень похожие на позднейшие аптечные кружки, так называемые альбарелли. Название „сикуло-арабские“ они получили просто потому, что большинство из них было найдено в Сицилии. Но как показали новейшие исследования, место находки этих ваз не совпадает с местом их производства. Сикуло-арабские вазы, судя по их орнаменту, можно с большой долей вероятности приписать XIII—XIV веку; в это время Сицилия уже давно была снова в руках христиан и не могла уже более порождать произведения искусства в чисто восточном вкусе, особенно с такими чудными эпиграфическими мотивами. Эти таинственные вазы вышли, по всей вероятности, из сиро-месопотамских или египетских мастерских, откуда керамические изделия вывозились в Италию в большом количестве. То, что большинство из них было найдено в Сицилии, об'ясняется, повидимому, тем, что Сицилия лишь в последнюю очередь подверглась обследованию европейских антикваров.

Люстрированные фаянсы с рельефными украшениями.

Как на изразцах, так и на сосудах рельефные украшения появляются в общем не ранее XIV века. Самый замечательный и интересный образец персидских ваз с рельефными украшениями находится в Эрмитаже. Эта огромная ваза, которая была найдена некиим Матэном в Средней Персии, была приобретена Александром III в составе собрания



известного русского собирателя Базилевского. Эрмитажная ваза дошла до нас в замечательной сохранности и покрыта изумительно нежным лиловатым отблеском. Рельефные украшения ее состоят из ряда концентрических поясов. По верхнему бордюру вазы изображены фигуры сидящих на корточках музыкантов, играющих на лире, гуслях, арфе и разных других инструментах; ниже фриз с животными. В среднем, главном поясе представлен поезд мужчин и женщин верхами на мулах с пешим рядом слуг. Ниже в разводах растительного орнамента изображены олень, индийский як и тигр. По нижней кайме среди водяных растений — большие болотные птицы. Из этого краткого описания уже явствует, какой богатейший интерес содержит наша ваза для историка искусства.

Персидские фаянсы с металлическим отблеском XVI и XVII веков. — К началу XVI века гончарное искусство в Персии достигло поистине изумительного совершенства. Глина становится все более чистой, формовка сосуда все более аккуратной, а эмаль абсолютно ровной, без малейших трещин или сгущений. Живопись поражает своей уверенностью и каким-то особенным спокойным благородством. Что касается форм, то это преимущественно бутыли и чаши. По цвету фона различаются две группы: к первой группе принадлежат фаянсы с белым фоном, слегка желтоватого оттенка, изумительно гармонирующего с золотистым отливом красок, а ко второй группе — фаянсы с синим фоном. Орнаментом служат растения, уже более приближающиеся к естественным формам природы, и стилизованный растительный узор, среди которого иногда мелькают, точно заблудившиеся, маленькие фигурки животных. Рисунок бывает небрежен, но линии его всегда сильны и элегантны. Фаянсы эти, представляющие как бы предельное достижение в техническом и художественном отношениях персидских мастеров, характерны для времени династии Сефевидов, об'единившей Персию под национальными лозунгами в конце XV века. Своего расцвета они достигли при величайшем из Сефевидов — шахе Аббасе I Великом, любившем роскошь и великолепие и сумевшем связать свое имя с искусством своего времени. Персидские фаянсы XVI и XVII веков сохранились в значительном количестве и имеются почти во всех больших европейских музеях.

Персидские полуфаянсы в китайском вкусе. Особую, чрезвычайно любопытную и обширную группу представляют персидские фаянсы в китайском вкусе. В XIII веке монгольская империя Чингизидов, потомков великого завоевателя Чингиз-хана, об'единила под властью



одного народа страны Дальнего и Ближнего Востока*), что не могло, понятно, не способствовать торговле и обмену культурными ценностями. Караванная торговля между Персией и Китаем достигла при монголах небывалого развития; этими караванными путями воспользовались впоследствии и европейцы, при чем одним из первых, прошедшим по ним в Китай, был знаменитый венецианский купец Марко Поло.

Завоеватели Персии в XIII веке, Чингиз-хан и его внук Гулагу-хан, привели с собой в Персию целые колонии китайских рабочих, которые очень быстро акклиматизировались на новой родине. Такие насильственные переселения ремесленников с культурными целями были обычным явлением на Востоке, где всегда чрезвычайно ценились мастера художественной промышленности. При завоевании народов монголы подвергали жителей поголовному избиению, но всегда за исключением ремесленников, которые уводились в плен.

Было бы ошибкой полагать, что культурная жизнь в Персии могла продолжаться только в областях, не подвергавшихся нашествию диких монгольских орд. В действительности последствия монгольского завоевания были менее тяжелы. Монголы в собственных интересах заботились о восстановлении городской жизни и тесно связанной с ней художественной промышленности и оказывали покровительство наукам и искусствам. При монгольских ханах XIV века воздвигались великолепные здания, свидетельствующие о дальнейших успехах персидской архитектуры и производства поливных изразцов, как, например, мечеть султана Ульджейту в Султании и мечеть его сына Абу-Саида в Верамине, близ Тегерана. В конце XIV века при Тимуре, пять раз ходившем на Китай, общение с Китаем стало еще более интенсивным, чем прежде. Временное об'единение Китая и Персии под властью одной династии внесло, естественно, в персидскую керамику целый ряд новых, чисто китайских мотивов, орнаментов и сюжетов, которые со временем всецело завладели художественной фантазией персидских мастеров — керамистов. Первые китайские драконы и фениксы появляются в Персии на фаянсах, найденных за последнее время в развалинах, окружающих город Султанабат и датируемых XIV веком. В следующем веке общение с Китаем начинает сказываться и в других изделиях персидской художественной промышленности, коврах, тканях и т. д. Об отношениях китайцев к своим ученикам, персам, свидетельствует персидский автор XIII века Ауфи. По его словам, китайцы в деле промышленности при-

*) Под Дальним Востоком у нас в России подразумевается Китай, Япония и Индия, под Ближним Востоком — область передней Азии.

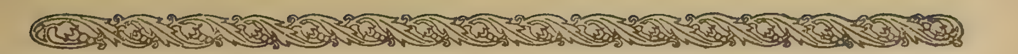


знавали зрячими только себя, а всех остальных людей, в том числе и персов, называли слепыми, кроме греков, за которыми они признавали один глаз. Любопытно, что рассказ этот вновь всплывает через два столетия в дневнике испанского рыцаря Клавихо, ездившего в 1403 году во главе испанского посольства ко двору Тамерлана в Самарканд*). Только у Клавихо место греков занимают франки.

В эпоху персидского возрождения при шахе Аббасе Великом (1586—1628) все фаянсовое производство обнаруживает уже совершенно определенно свое пристрастие к Китаю. Важным результатом этой „восточной ориентации" было основание в самом конце XVI века фарфорового производства в самой Персии, которое продолжает существовать и доныне. В XVII веке, когда китайский фарфор стал вводиться все в большем и большем количестве, персидский фаянс, как и современный ему европейский, окончательно потерял свою художественную самостоятельность. Влияние китайского фарфора сказалось, главным образом, в преобладании синей росписи и в подражании китайской фарфоровой живописи. Только формы персидских сосудов сохранили свою независимость, ибо от них зависела практическая пригодность предметов. Это все те же бутыли с высокими узкими горлышками для шербета, глубокие в виде полушария чаши для риса, сосуды для водяных трубок, вазы для цветов с большим средним отверстием и целым венком маленьких отверстий на плечах сосуда и т. д. Среди большого количества персидских фаянсов в китайском вкусе можно различать отдельные группы, но определить место их прозводства совершенно немыслимо. Правда, большинство сосудов XVII и XVIII веков снабжены марками, но клейма эти нам ничего не говорят. Это или ничего не значащие повторения китайских фарфоровых марок XVIII века или какие-то знаки персидских мастеров, значение которых до сих пор не выяснено. Только одно хронологическое указание можем мы почерпнуть из псевдо-китайских марок. Все персидские фаянсы, снабженные квадратными китайскими марками, относятся к XVIII веку, или следующему, так как квадратные клейма стали употребляться на китайском фарфоре не ранее XVIII века.

Европейские путешественники, посетившие Персию в XVIII веке, Шарден и Тавернье, восхваляют, главным образом, изделия Масхеда, Шираза, Кермана и некоторых других менее значительных городов.

*) Оригинальный текст любопытнейшего дневника Клавихо с русским переводом напечатан под заглавием „Р. Г. де-Клавихо. Дневник путешествия ко двору Тимура в Самарканд 1403-1406". (СПБ., 1881 г., 28-ой том, „Сборник отд. русск. яз. и слов. Акад. Наук").



Чрезвычайно близка к китайским образцам, не имеющая еще в литературе определенного названия, группа сосудов с темно-синим рисунком, обведенным тончайшими черными линиями. Сосуды украшены обыкновенно китайскими сказочными зверями и драконами, свидетельствующими о необычайной ловкости персидских мастеров в деле подражания чужим художественным образцам. Но в орнаменте, несмотря на явное желание подражать, чувствуются совершенно определенно местные художественные традиции. Так, персидским мастерам, несмотря на все их увлечение китайщиной, не всегда удавалось скрывать свои национальные черты. Многим фаянсам этой группы характерный для них коричневатый тон массы, получавшийся, по всей вероятности, при обжиге совершенно случайно, придает вид весьма почтенной давности, но квадратные псевдо-китайские марки выдают их настоящий возраст и определенно указывают на XVIII век.

Меньше всего китайское влияние сказывается в сосудах, приписываемых городу Керман. Самостоятельность их проявляется, главным образом, в красочной палитре. Керманские сосуды расписаны синим, кирпично-красным и зеленым цветами. Особенно характерен последний, проявляющий целую скалу различных оттенков, от темных, коричневато-зеленых, до светлых, нежно фисташковых тонов. Синяя краска на изделиях Кермана обыкновенно расплывается, что, впрочем, составляет обычный недостаток поздне-персидской керамики. Основным орнаментом трехцветных керманских фаянсов является синий растительный узор, напоминающий китайские образцы. Таким образом, проявляя художественную самостоятельность в раскраске, керманские мастера в области орнаментики все же не могли ослушаться властного голоса моды времени. Особый интерес представляют изделия Кермана, на которых чисто персидский рисунок соединяется с типично-китайским узором. Здесь мы как бы присутствуем при борьбе национальных и чужеземных элементов.

Городу Гомрун в южной Персии приписывают прелестные фаянсы, в стенках которых до обжига проделаны дырочки, заполненные затем глазурью и остающиеся вследствие этого прозрачными. Но и этот род украшений заимствован из Китая и является подражанием так называемому фарфору „grain de riz“, вошедшему в моду при императоре Чан-Луне (1736—1795). Дата, встречающаяся на некоторых гомрунских фаянсах, относится к первой половине XVIII века. Роспись исполнена темно-синей краской.

Персидские фаянсы в китайском вкусе пленяют нас своей изысканностью, своим изощренным вкусом краски, линий и формы; поражают



нас причудливым и непонятным на первый взгляд слиянием Ближнего и Дальнего Востока. Однако, это все же искусство не оригинальное, а подражательное, не исходящее из недр народных и лишенное собственных творческих сил и порывов.

Фаянсовое производство, если не процветает, то во всяком случае существует в Персии и доныне. В Месхеде и Наине выделываются синие сосуды в традиционном китайском вкусе, свидетельствующие о поразительной живучести художественных традиций. В мастерских Исфагани предпочитают фигурные изображения и крупный растительный орнамент в синих, фиолетовых и коричневых тонах.

Турецкие полуфаянсы.

Турецкая керамика является перед нами сразу в полном расцвете и полном обладании всеми техническими приемами производства. Мы не имеем образцов, свидетельствующих об ее развитии, о первых муках творчества. Исследование этого странного на первый взгляд явления показало, что первоначальную стадию развития турецкой керамики следует искать не на местах ее расцвета, где прежняя керамика носила совсем иной характер, а в Персии — этой колыбели мусульманского керамического производства. Но из того факта, что персы в области техники были, повидимому, учителями турок, не следует, однако, делать слишком поспешных и преувеличенных выводов о влиянии персов на османов и в чисто художественном отношении. Общепринятая ссылка на арабеску, как на якобы заимствованное от персов украшение, не выдерживает критики, так как арабеска совершенно очевидно является общим достоянием всего исламского мира от Атлантического до Индийского океана. Правда, от персов турки заимстьовали растительный, точнее, стебельковый орнамент. Но зато самый характерный, декоративный элемент османской керамики, цветочный орнамент, является безусловно художественным достоянием турок, больших и страстных садоводов, умевших до тла разорять завоеванные области и в то же время с трогательным терпением ухаживать за маленькими, нежными и капризными цветами.

Типичными представителями турецкой флоры являются тюльпаны, бесконечно разнообразная гвоздика и высокие, немного тощие гиацинты, какими их производит слишком жаркая для них почва юга. Тюльпаны были занесены в Европу турками в середине XVI века, а гиацинты и



Чаша (снаружи и внутри).

Диам. 15,5 стм. Изображение князя на троне, по краям фигуры музыкантов. Персия, 12—13 в.



Чаша.

Фон желтый, фигуры цветные. Диам. 20 стм. Персия, Рей, 12—13 в.



Тарелка.
Диам. 24 стм. Персия, Рей, 12—13 в
фон цвета слоновой кости; фигуры цветные.

Фляга.
в. 27 стм. Горлышко медное.
Фон цвета слоновой кости. Персия, Рей, 12-13 в.

Тарелка-чаша.
Диам. 12 стм. Персия, Рей, 12 в.

Фляга.
в. 27,5 стм. Персия, Рей, 12—13 в.

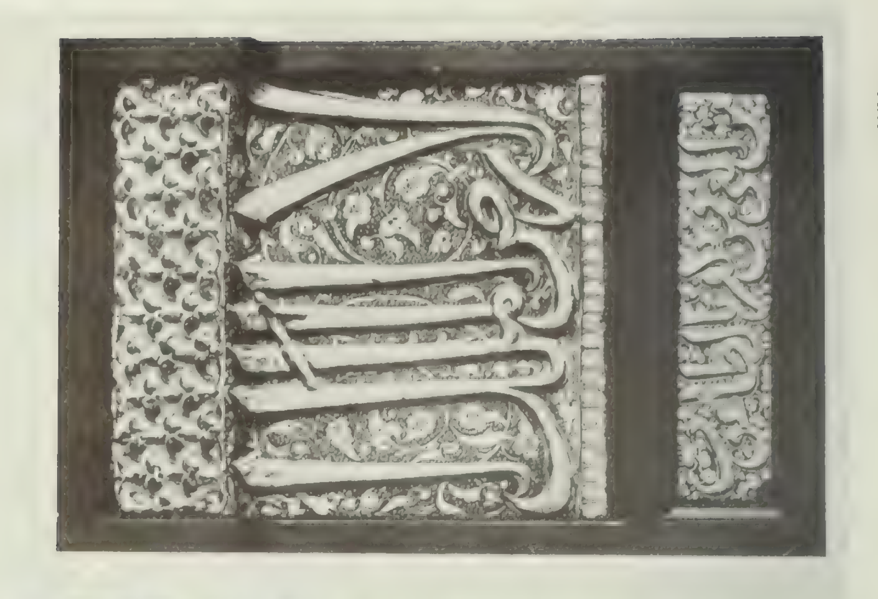


Бутыль.

Персия. 12—13в. Фон цвета слоновой кости; рисунок в несколько красок.



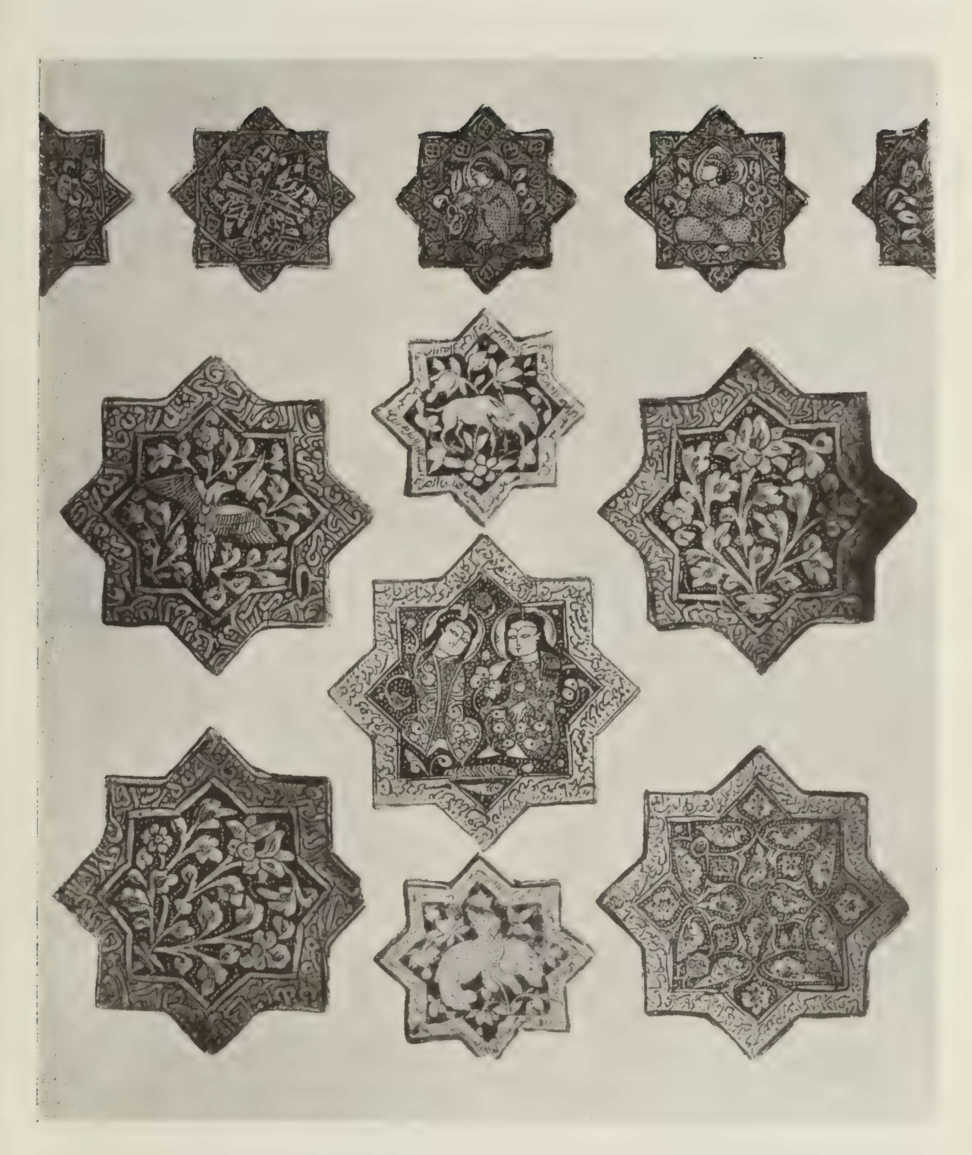
Рельефный изразец с гробницы.
Персия, 2-ая половина 14 в., в. 54 стм.



Персидский изразец с надписью. XIV в.



Персидский изразец. XIV в.



Восьмиконечные розетки. Персия, XIII—XIV в.



Ваза с рельефным рисунком.

Персия. Основной фон голубой; в. 79 стм.

Эрмитаж, Петербург.



Три флакона. Персия, XVI в.



Ваза синяя,
т. н. сикуло-арабский фаянс Дамасской работы. Сиро-египетское производство XIV в.
Коллекция Bearne.



Тарелка т. н. дамасского фаянса.

Диам. 35,7 стм. Турция, XVI в.



Тарелка т. н. дамасского фаянса.

Диам. 37 стм. Фон белый, рисунок синей и зеленой краской. Турция, XVI в.



Сосуд с ручкой.

(Фон белый, рисунок зеленой, темно-голубой и красной краской; в. 26 стм.; Турция, XVI в.



гвоздика принадлежат к их любимим садовым цветам, которые они принесли с собой из своей далекой туркестанской родины. Те же самые цветы, что на фаянсах, встречаются и на изделиях ткацкого искусства, главным образом, на бордюрах старых анатолийских ковров. Только в стилизации их замечается некоторая разница. На чашах, тарелках, вазах и кувшинах, предназначенных для радостей стола, цветы нежно и игриво склоняют свои головки, а тонкие стебли, точно волнуемые ветром, извиваются, радуя наш взгляд красивым бегом своих линий, а на молитвенных коврах те же самые цветы принимают более серьезный и строгий вид, дабы ничего не развлекало молящегося при его земных поклонах. В этом сказывается тонкий такт восточного мастера. Итак, обогащение мусульманской художественной сокровищницы цветочным орнаментом является неоспоримой заслугой османов.

В турецкой керамике мы различаем, согласно установившейся традиции, три основных группы: 1) так называемые родосские фаянсы, 2) сирийские или так называемые дамасские и 3) анатолийские.

Родосские фаянсы.

Прежде всего, родосская керамика, по сравнению с современной ей персидской, поражает нас своей изумительной красочностью, свидетельствующей о силе и жизнерадостности молодого, стоящего в апогее своего исторического бытия народа. В XVI веке турки-османы сделались владыками мусульманского мира и в том числе почти всех арабских областей. В 1453 г. пал Константинополь, а в 1517 году был отнят у мамелюков Египет. Закончив наступательный период своей истории, турки перешли к внутреннему государственному строительству и стали украшать свои города, главным образом, с таким трудом завоеванную и такой обильной кровью политую, новую столицу Константинополь, величественными мечетями, медрессами, тюрбами и дворцами. Одновременно, вполне естественно, появилось желание украсить и облагородить свой домашний быт. Результатом этого стремления явилась изумительная „родосская“ керамика.

Красочная гамма так называемых родосских фаянсов слагается из синей, голубой, зеленой и красной красок в соединении с серовато-черным тоном для контуров. Особенно характерным является для них красный цвет, дающий такой своеобразный резкий контраст. Красная краска была вообще впервые введена в мусульманскую керамику



турками. Упомянутые нами персидские фаянсы из Кермана, также расцвеченные красным, принадлежат более позднему времени XVII и XVIII веков и являются уже результатом обратного, турецкого влияния на персидскую керамику. Так как красная краска накладывалась довольно густым слоем и не соединялась с глазурью, то она довольно легко отскакивает. Фон остается обыкновенно белым, лишь изредка встречаются цветы, разбросанные по синему полю.

Самым характерным орнаментным украшением родосских фаянсов, снискавшим им мировую известность, являются только-что упомянутые тюльпаны, гвоздика и гиацинты и менее характерная роза, встречающаяся и на персидских изделиях. Цветы эти, понятно, не единственные представители восточной флоры; на турецких фаянсах встречались также, но значительно реже, маленькие фиалки, лилии и другие представители царства цветов.

Иногда даже встречается, включенный в цветочный орнамент, тонкий „задумчивый“ кипарис. Цветы трактованы не натуралистически, а всегда стилизованы, но с большим чувством природы.

Никогда турецкий мастер-керамист не пытается придать им при помощи светотени пластическое впечатление. Даже на изразцах, покрывающих большие стенные пространства, рисунок всегда трактован в плоскостном стиле. Это вообще характерно для восточного искусства, никогда не отнимающего от стены ее назначения ограничить пространство, а у самого пространства его замкнутость — в противоположность европейскому художнику, который при помощи перспективных изображений любит углублять пространство.

Тюльпаны, гвоздики, гиацинты и розы разбросаны на родосских чашках и блюдах с изумительной легкостью и непринужденностью, свидетельствующих о свойственном исключительно восточным мастерам искусству „заполнять“ пространство. Это то, что французы чрезвычайно удачно и почти не переводимо называют „jeu de fond“ (игрой фона). Цветочная роспись выдержана за редким исключением в отвесном направлении, т. е., стебли исходят всегда из одного определенного пункта на краю блюда и тарелки, заполняя затем своими цветами и листьями всю поверхность предмета. Лишь в редких случаях цветы исходят из центра тарелки, имея лучеобразное направление. Особую, но незначительную и в количественном и качественном отношении, группу составляют фаянсы, на которых цветы распределены по чешуйчатому фону. На ряду с цветочными узорами довольно часто встречается заимствованный из Персии растительный орнамент: его харак-



терной, чисто турецкой особенностью являются большие, в виде перьев, листья с зубчатыми краями, придающие всему рисунку какую-то совершенно особенную мягкость. К этим странным листьям принадлежит и цветок, напоминающий отчасти цвет репейника.

Самое скромное место на родосских фаянсах отведено арабеске, которая, однако, так „отуречена“, что утеряла уже всякое сходство с своим прообразом. В качестве самостоятельного узора арабеска почти никогда не появляется, удовлетворяясь более скромной ролью заполнять маленькие остроконечные овалы, включенные в цветочный или стебельковый орнамент.

Человеческие и звериные фигуры встречаются лишь в виде исключения и то лишь в позднейшее время, ибо турки были сунниты, т. е. придерживались ортодоксального мусульманства и строго соблюдали предписание Корана, запрещающее изображать живые существа. Как раз в XVI веке чрезвычайно обострились отношения между правоверными суннитами-турками и вольнодумными шиитами-персами. Султан Селим зарезал даже, между прочим, 40000 шиитов, живших в подвластной ему Малой Азии. Вследствие этого возникла война между Турцией и Персией.

Что касается форм родосских фаянсов, то преобладают крупные блюда и тарелки, иногда с волнистыми краями. Типично турецкой формой являются замечательно красивые цилиндрические кружки с прямоугольными ручками, служившие в качестве ваз для цветов.

На одном изразце из Дамаска изображена такая кружка, наполненная цветами, и что особенно интересно как раз теми же цветами, из которых сплетен цветочный узор на поверхности самой кружки, т. е. гиацинтами, гвоздиками и тюльпанами. Из этого видно, как турки любили эти сорта цветов.

Фляги, бутыли и графины придерживаются форм, заимствованных из Персии, с довольно высоким горлышком. Сохранилось несколько фаянсовых ламп для мечетей, воспроизводящих формы, выработанные в стеклянной промышленности. И это вполне понятно и логично, так как естественным материалом для восточных ламп является стекло.

Родосские фаянсы очень быстро обратили на себя внимание в Западной Европе, где они нередко вставлялись в роскошные оправы, что свидетельствует о той ценности, которую им приписывали за границей. На лондонской выставке персидского фаянса в 1907 году были выставлены три, монтированные в серебро, родосские кружки. На оправе одной из них имелось клеймо немецкого мастера, а на оправе других двух — клеймо одного лондонского мастера 1592 года.



В лондонском Кенсингтонском музее имеется оправленная серебром кружка, с клеймом утрехтского золотых дел мастера конца XVI века. Особенно любопытен один монтированный бокал с надписью на оправе:

„В Никее меня создавали,
В Саксонию, в Галле прислали“
в 1582 году*).

Эти оправленные в Европе турецкие фаянсы ценны и интересны, во-первых, как свидетели того впечатления, которое родосские фаянсы вызвали в Европе, и, во-вторых, с точки зрения датировки, ибо датированные родосские изделия крайне редки. Исключением является одна расписанная синим, зеленым и черным лампа из Иерусалима, помеченная 1549 годом и снабженная даже именем мастера — некоего Мустафы. Важным пособием при датировке турецких фаянсов являются стенные изразцы, так как время постройки большинства мечетей и тюрб приблизительно известно.

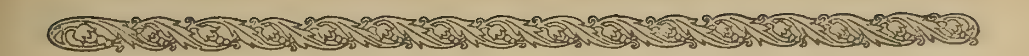
Расцвет родосской керамики относится к середине XVI века, т. е. ко времени правления Солимана Великого (1520—1566), которое является самой блестящей страницей в истории османов.

В XVII веке начинается упадок, об'ясняемый обыкновенно проникновением в турецкое искусство западного и в частности французского вкуса. Рисунок становится шаблонным и теряет постепенно свою силу и размах. Исчезает безупречная белизна фона, краски становятся расплывчатыми, а глазурь нечистой и полной мелких, маленьких трещин.

Свое название „родосский“ фаянсы эти получили совершенно случайно. В 60 годах прошлого столетия музей Клюни в Париже приобрел большое собрание таких фаянсов, более 500 штук, на острове Родосе и об'явил их в своем каталоге изделием персидских мастеров, плененных рыцарями иоаннитами и насильственно переселенных в город Линдос на острове Родосе. Эта трогательная легенда, ставшая вскоре очень популярной, подкреплялась еще ссылкой на одну тарелку в том же музее с изображением мужчины с длинным свитком в руках, содержащим жалобы Ибрагима на страдание плена. В настоящее время доказано, что это обычное для мусульманской мистики изображение Авраама, жаждущего освобождения из земного плена; к тому же сама тарелка оказалась поздним произведением XVII века.

---

*) „Zu Nicaea bin ich gemacht
und gen Halle in Sachsen bracht“
anno 1582.



Лучшим опровержением родосской теории являются одновременные поливные изразцы, которые обнаруживают с родосскими фаянсами и в техническом и орнаментальном отношениях такое близкое родство, что предположение об общих местах производства, как для тех, так и для других становится неопровержимым. Изразцы же как раз на Родосе не были найдены, а встречаются всюду, где только проявилась страсть османов к строительству. Да и помимо всех этих соображений совершенно немыслимо ограничивать такое богатое производство одним лишь местом изготовления.

Несмотря на всю несостоятельность этого термина, представляется все же желательным его сохранить, во-первых, он как-никак уже приобрел права гражданства, и во-вторых, у нас нет пока другого, более соответствующего, более охватывающего эту группу фаянсов названия.

Сирийские или т. н. дамасские фаянсы.

Дамасские фаянсы не являются, собственно говоря, самостоятельным производством, а представляют собой лишь самый нежный и благородный росток „родосских" фаянсов. Дамасские фаянсы отличаются, прежде всего, по сравнению с родосскими, своим утонченным чувством краски. Как для родосских характерен красный цвет, так для дамасских точно подернутый дымкой фиолетовый. В них турецкая керамика достигла своего художественного предела, своей высшей гармонии.

В распределении цветов по поверхности сосудов замечается некоторая сдержанность и большая продуманность. Изумительный молочно-белый фон не заполняется сплошь, а как бы приобретает самостоятельное значение. На-ряду с цветочным орнаментом, большим вниманием пользуется персидский растительный орнамент. Встречаются также элементы китайской фарфоровой живописи. В красочном отношении дамасские фаянсы чаруют нас изумительным сочетанием синих и зеленых тонов. В общем, можно сказать, что дамасское производство не отличается таким исключительно национальным характером как родосское. Оно более нежно и хрупко и вместе с тем более доступно чужеземным влияниям. Что касается его наименования, то оно имеет за собой некоторое основание. Прежде всего, в Дамаске находятся почти однородные изразцы, а затем, если Дамаск и не был местом производства



„дамасских“ фаянсов, то, во всяком случае, он был местом их вывоза за границу. А это довольно обычное явление, что товары получают название не по месту изготовления, а по месту вывоза.

Анатолийские фаянсы представляют собой маленькие, хрупкие, несложные по замыслу изделия, в которых вырождается некогда славная турецкая керамика. Это, главным образом, столовая посуда для повседневного употребления, формованная отчасти в рельефе.

В анатолийской керамике мы различаем две группы: к первой принадлежат предметы, украшенные темно-синими надписями на белом фоне, усеянном светло-синими цветками и лепестками. Ко второй — посуда, пестро расцвеченная синими, красными, черными и желтыми тонами, пользовавшаяся в XVIII веке как в Турции, так и в Европе, большим успехом и спросом. Изделия этой второй группы чаще называются по вероятному месту их выделки, городу Кутайя — кутайскими.

Поливные изразцы и изразцовая мозаика*).

Самым замечательным и импозантным памятником древневосточного изразцового фаянсового производства являются два куска стенной облицовки из поливных плит, найденных Дьелафуа**) в развалинах царского дворца в Сузах, в Персии, и находящихся ныне в Лувре, в Париже. На огромном фризе — 11 метров длины и $6^1/_2$ метров ширины — времен Дария I (500 лет до Р. Хр.) представлены в плоском рельефе в сверхчеловеческий рост двенадцать воинов в вооружении царской стражи, как ее описывает Геродот. Каждая фигура состоит из 50 изразцов, снабженных особыми метками, которые точно указывали мастеру, при сборке фигур, место изразца. На другом фризе из дворца Артаксеркса

*) О поливных изразцах с металлическим отблеском см. выше.

**) Огюст Марсель Дьелафуа — знаменитый французский археолог, совершивший в 1881 и 1885 г.г. путешествия в Персию, результатом которых было сочинение „Древнее искусство Персии“ (L'art antique de la Perse), в котором перед изумленным миром развернулись совершенно новые и захватывающие страницы истории искусства Востока. Все находки Дьелафуа выставлены в Лувре, в особом зале, названном его именем. Участницей его путешествия была его жена — Жанна Дьелафуа, давшая в двух книгах увлекательные описания этих столь трудных, но и столь богатых по своим результатам путешествий.



Мнемона (400 лет до Р. Хр.) изображены шествующие львы. Этот фриз изумителен по краскам. На синем фоне мягко выделяется матово-желтая шерсть медленно и важно выступающих царственных зверей. Отдельные суставы отмечены бирюзовыми изразцами, а вся мускулатура оттенена оранжевыми тонами.

Но не только в красочном, но и в чисто техническом отношении изразцы эти представляют большой интерес. Линии рисунка выведены на них легким рельефом и образуют как бы перегородки между различными окрашенными в массе поливами.

Техника эта, напоминающая нам технику перегородчатых эмалей, появляется вновь после огромного перерыва, приблизительно в 2000 лет. Трудно сказать, была ли она в начале XV века вновь изобретена или явилась ли она результатом недоступной нашему исследованию, но не умиравшей художественной традиции.

В Сассанидскую эпоху эллинистически-римские влияния оттеснили на задний план присущую Востоку страсть к керамической декорировке зданий. Первые столетия мусульманского искусства также не оставили по себе подобных памятников.

Первые точно-датированные образцы „перегородчатых“ фаянсов встречаются опять в возведенных, по всей вероятности, персидскими мастерами постройках османского султана Мохаммеда I, в Бруссе: в законченной в 1424 г. Зеленой мечети (Иешиль-Джами) и в Зеленой тюрбе — мавзолее, в котором покоится прах строителя Зеленой мечети. Изразцы, покрытые преимущественно светло-зеленой поливой, чем и объясняется название обоих сооружений, покрывают здесь не все пространство стен, а только отдельные, наиболее важные части, прежде всего, молитвенные ниши с чудесными сталактитовыми сводами. На брусских изразцах разноцветные поливы отделены друг от друга черными контурами. Некоторые изразцы, во избежание этих „мертвых“ линий, выдавлены в формах, так что орнамент возвышается над фоном на несколько сантиметров. Подобные рельефные изразцы XV века сохранились и на некоторых постройках Самарканда.

В XVI веке, когда политическое могущество турок достигло своего апогея, мы наблюдаем новое, более самостоятельное и уже чисто национальное направление в османском искусстве. XVI век был веком расцвета знаменитых турецких полу-фаянсов, в которых турецкие мастера дали лучшие образцы своего творчества. И никогда еще до тех пор керамическая декорировка стен не достигала на Востоке такого богатства и такой пышности. Во многих мечетях и тюрбах стены внутри



зданий сплошь облицованы изразцами. Изразцы покрывают стены и мощные пилоны от самого пола до начала свода, а часто даже переходят на последний. Более длинные стены разбиты на огромные поля, окаймленные одним или несколькими бортами, как на коврах, с цельными, строго продуманными, правда, всегда орнаментально-растительными, композициями. Так, например, в Константинополе, в Старом Серале, прежней резиденции султанов, выстроенной на месте дворца византийских императоров, сохранились прекрасные, строго стилизованные кипарисы*).

Самые интересные, богатые и красивые образцы фаянсовых облицовок стен содержат, понятно, сооружения столицы Константинополя. Из построек XVI века особенно интересны в этом отношении блестяще и с громадным, хотя и с своеобразно-восточным, вкусом отделанные мечети Рустен-паши, Мехемед-паши, Пиали-паши, мечеть Такеджи, тюрбы (мавзолеи) султанов Селима II, Сурада III и другие.

XVII веку принадлежат великолепно декорированная мечеть Ахмеда I, так называемая Новая мечеть, законченная при Могамете IV (умерш. в 1687 году), отдельные помещения Старого Сераля, мечеть и тюрба в Эюбе и многое другое (в общем, турками в Константинополе было воздвигнуто более 300 огромных мечетей). Богатейшей фаянсовой декорацией славится также адрианопольская мечеть Селима II, выстроенная в половине XVI века самым талантливым и плодовитым турецким архитектором Синаном II.

Во вторую очередь должны быть названы мечети и тюрбы мало-азиатских городов Скутари, Никеи, Ангоры и Бруссы и, наконец, в Каире, выстроенная в X веке и облицованная в XVII веке мечеть Аксункур. Вообще, все плиты этого рода в Египте относятся ко времени после покорения страны османами в 1517 году.

Поливные изразцы изготовлялись, частью на месте их применения, о чем свидетельствует гармоничное сочетание украшающих их орнаментов с архитектурными особенностями самого памятника, частью, повидимому, являлись товаром ввозным. Последнее предположение подтверждается случайно сохранившимися известиями о вывозе в средние

*) Следует отметить, что вся роскошь отделки турецких мечетей сосредоточивается исключительно внутри здания; что же касается внешнего вида мечетей, то они поражают нас своей простотой и даже известной суровостью — стены остаются совсем гладкими, без всякой отделки, только портал главного входа, как я уже упоминал, и видимый издалека купол покрывались иногда поливными изразцами.



века глазированных плит из Испании в Египет и из Персии в Малую Азию. В XVI веке славились особенно фаянсовые мастерския Никеи, получившей даже прозвище Исник Тшинили, т. е. фаянсовая Никея, и поставлявшей главную массу изразцов для константинопольских и малоазиатских построек. Это знаменитое и славное производство было, как и многое другое навсегда погублено во время жестоких гражданских войн середины XVII века.

В то время как в Турции процветал полу-фаянс, в Персии в XVI и XVII веках любимым материалом изразцового производства был настоящий фаянс, допускавший гораздо более тонкую технику, необходимую для процветавшей в шиитской Персии фигурной живописи. Самые прекрасные и значительные памятники находятся в столице Сефевидской династии, время правления которой охватывает как раз XVI и XVII века, в Исфагани. Страстным строителем среди Сефевидов был шах Аббас I Великий. К сожалению, многие из его замечательных построек, а также его последователей сильно пострадали во время правления диких афганцев, фанатичных суннитов, временно овладевших персидским престолом в начале XVIII века. Но в сравнительно хорошем состоянии дошло до нас главное произведение Аббаса Великого Шахская мечеть в Исфагани с ее, на наш взгляд, уже чрезмерно богатой фаянсовой декорировкой. В одном из павильонов, выстроенном тем же Аббасом, сада Тшехарбаг в Джульфе, армянском предместье Исфагани, стены украшены большими изразцовыми картинами, представляющими охоты и битвы, а также сценами беспечной загородной жизни, полными восточной неги и лени. Картины эти чрезвычайно ценны в бытовом и костюмном отношении. Краски их приблизительно те же, что и на турецких полуфаянсах, только с явным предпочтением желтой. Красный цвет совершенно отсутствует до XVIII века. Купола и минареты покрывались обыкновенно только двухцветными изразцами — синими и белыми. В XVIII веке, вместо строго стилизованных арабесок, появляются букеты цветов, которые в исполнении деталей придерживаются китайского и западно-европейкого фарфора. Под влиянием фарфора появляется в персидском фаянсе особая розовато-красная полива, которая, таким образом, служит признаком более позднего происхождения. Вступив на путь подражания, персидский фаянс, как это всегда бывает, очень быстро стал клониться к упадку. В XVIII и в начале XIX века только Шираз еще производил красивые и более или менее оригинальные, поливные плиты. Изразцовое же производство Тегерана, столицы ныне царствующей династии Кашгаров, обнаружило в XIX веке полное художественное бессилие.



Изразцовая мозаика.

Иранские зодчие уже издревле умели украшать стены кирпичных построек путем сложной и хитро-продуманной кладки кирпичей различной величины, то в одном, то в другом направлении, таким образом, что линии обреза кирпичей образовывали прямолинейные геометрические орнаменты. Из этого очень простого по идее и очень сложного по исполнению искусства возникла в течение средних веков изразцовая мозаика. Для скромных декоративных заданий зодчих XI, XII и XIII веков, искусство которых вращалось в прямолинейных геометрических линиях, вполне годились заранее формованные глазурованные плиты. Но для составления орнаментов, состоящих из изогнутых плоскостей, они оказались не пригодными. Тогда появляется сложная и весьма трудная техника резьбы и, вместе с тем, начинается история, в точном смысле этого слова, фаянсовой мозаики.

Орнамент целиком вырезался из больших глазурованных одноцветных плит по данному художником мастеру образцу и затем всаживался в цементную основу стены. Закругленные буквы, на красоту линий которых на Востоке обращается такое внимание, также вырезались из заранее обожженных и глазурованных плит. Последний шаг к совершенству состоял, наконец, в том, что не только орнамент, но также и окружающий его фон вырезался из разноцветных поливных плит, так что вся украшенная плоскость сплошь покрывалась фаянсовой мозаикой. Техника эта, не обнаруживающая уже ни малейших следов борьбы с материалом, как это бывает обыкновенно в начале применения какого-нибудь нового технического приема, появляется на сооружениях первой половины XV века. Не сохранилось никаких сведений, никаких преданий, каким образом производилось это вырезание глазурованных кусков. Самым прекрасным памятником фаянсовой мозаики является Синяя мечеть в Тавризе (1437—1468 г.), выстроенная тюркским шахом Джеханом. Великолепная мечеть в настоящее время находится в состоянии полного разрушения. Своды рухнули во время землетрясения, и никакие меры к восстановлению здания не предпринимаются. Многие куски мозаики увезены в Европу. Об'ясняется все это тем, что мечеть выстроена тюрком-суннитом. И вот персы-шииты, тщательно оберегающие все остальные мечети, с полным равнодушием и чуть ли не с удовольствием взирают на то, как разрушается великолепнейший архитектурный памятник, только потому, что строителем его четыреста лет тому назад был человек, хотя и их же религии, но только другого толка.



В общем, образцы фаянсовой мозаики встречаются в европейских музеях очень редко, по той простой причине, что мозаичные плиты лишь с большим трудом могут быть выломаны из цементной основы стен.

В XV веке мозаичные плиты встречаются и за пределами Персии. Так, например, уже в упомянутой Зеленой мечети в Бруссе (1424 г.) парапет султанской ложи украшен фаянсовыми вставками. Еще ранее фаянсовая мозаика появляется в резиденции Тимура, в Самарканде, куда она была перенесена, по всей вероятности, путем насильственного переселения персидских мастеров.

В Персии расцвет мозаичных плит оканчивается в XVI веке. В последующее время их стали заменять более дешевыми расписными фаянсовыми плитами с разноцветными оловянными глазурями. Только при исполнении надписей еще долго применялась на Востоке мозаичная техника. И в этом опять-таки сказывается чуждое европейцу, какое-то совершенно особое, чрезвычайно серьезное и высококультурное отношение восточного человека ко всему, что касается письма.

Испано-мавританские фаянсы.

Во всей художественной промышленности Испании, в силу исторических условий, переплетались самым причудливым образом восточные и западно-европейские влияния. В X веке, под властью арабов, Испания слыла самой культурной страной Европы. В XI веке ее наводнили мавры, пришедшие с северо-африканского побережья и оказавшиеся достойными преемниками высокой культуры своих предшественников арабов. В XII веке мусульманская Испания и вся северная Африка составляли одно огромное государство с блестящей культурой. На заре XIII века на Пиренейском полуострове началась тяжелая и многовековая борьба между пришельцами-мусульманами и туземцами-христианами. Во время этой борьбы искусство мавров успело, однако, развернуться с необычайным блеском и достигло наивысшего расцвета в самом замечательном памятнике мавританского зодчества в Европе, дворце мавританских государей — в Альгамбре. В 1492 году войска Фердинанда Арагонского и Изабеллы Кастильской завладели последней твердыней мавров — Гранадой. После этой победы часть испанских мавров, оставшихся верной Исламу, была изгнана и ушла в северную Африку, другая часть наружно приняла христианство и осталась жить в Испании под названием „морисков“. В руках морисков — полу-хри-



стиан, полу-мусульман осталась вся ремесленная и художественная промышленность страны. В течение всего XVI века мориски, это спокойнейшее и трудолюбивейшее население, подвергались постоянным гонениям и преследованиям со стороны испанцев, вызвавшим в XVI веке открытое восстание морисков, по усмирении которых около 100.000 мавров ушло в Африку. Преследования морисков испанцами продолжались, однако, еще долго, до начала XVII века, когда в 1609 году при Филиппе III последние из них были изгнаны с полуострова.

Окинув беглым взглядом историю Пиренейского полуострова интересующего нас периода, мы сможем уяснить себе значение термина: „испано - мавританская" керамика. Керамика эта называется испано-мавританской, а не испано-арабской, как можно было бы предположить, потому что ни один из сохранившихся памятников не старше XIV века, т. е. все они, значит, относятся ко времени господства, а затем порабощения мавров в Испании — народа, хотя и обязанного своей культурой арабам, но все же не лишенного самобытности.

*

Главная особенность искусства мавританских мастеров заключается в умении наводить на фаянсы, уже знакомый нам по мусульманской керамике вообще, своеобразный золотистый отблеск, придававший глиняным предметам вид металлических. О той славе, которой пользовались изготовлявшиеся в Испании фаянсы с металлическим отблеском не только на Пиренейском полуострове, но и далеко за его пределами, свидетельствует целый ряд арабских писателей.

В XII веке знаменитый географ Идриси, составивший обширный географический труд, при описании города Калатаюд, в Арагонии, упоминает о глиняных „позолоченных" сосудах, которые изготовлялись в этом городе и затем вывозились во всех направлениях. В сочинениях ученого араба Ибн-Саида, жившего в середине XIII века, упоминаются впервые, как центры производства, Мурсия, Альмерия и Малага. Ибн-Саид пишет: „В Мурсии, Альмерии и Малаге изготовляют необыкновенное и прекрасное стекло, а также глазированные и позолоченные сосуды из глины." В XIV веке сведения о малагских изделиях встречаются у двух писателей, при чем оба пишут о славе, которой пользовались малагские „позолоченные" глиняные сосуды не только в Испании, но и в других странах.

Из всего этого, упоминаемого арабскими писателями XII, XIII и XIV веков фаянсового производства, богатого и, повидимому, чрезвычайно



интенсивного, ибо изделия его по свидетельству Идриси „вывозились во всех направлениях“, сохранились всего около двенадцати больших, двуручных ваз — величавых свидетелей расцвета мавританской керамики. Все они принадлежат к XIV веку. Вазы эти составляют замкнутую, чрезвычайно своеобразную и, если так можно выразиться, „высокоаристократическую“ группу фаянсов, которые ни с кем не роднятся и соблюдают в истории керамики „блестящую изолированность“. Первая из этих ваз, знаменитая Альгамбрская ваза найдена еще в XVI веке в одном подземном помещении альгамбрского дворца. Остальные были найдены значительно позже, в конце XVIII и в XIX веках, и хранятся ныне в музеях Петрограда, Палермо, Стокгольма, Мадрида, Берлина и некоторых частных собраниях. Все эти вазы, представляющие собой высший расцвет средневековой керамики Испании, по примеру вазы, найденной в Альгамбре и являющейся как бы „старейшиной“ этой группы, принято называть „альгамбрскими“. Громадные, великолепно расписанные альгамбрские вазы имеют яйцевидный суживающийся книзу корпус, напоминающий античный пифос, высокую слегка расширяющуюся шейку и две плоские массивные ручки, которые достигают шейки сосуда несколько выше ее середины. Благодаря маленькому донышку, вазы эти крайне неустойчивы и, очевидно, или всовывались концом в землю, или ставились на подставку.

Почти все альгамбрские вазы были найдены или в самой Гранаде, лежащей у подножия холма, на котором расположена Альгамбра, или в ее ближайших окрестностях. По всей вероятности, все эти вазы изготовлялись специально для гранадских эмиров и служили украшением дворов и покоев Альгамбры.

Во многих помещениях дворца, особенно в проходах, ведущих со дворов в залы, имеются в стенах маленькие ниши. Украшающие их надписи показывают, что они предназначались для сосудов со свежей водой и, повидимому, в этих нишах и хранились знаменитые альгамбрские вазы. Стихи написаны как бы от имени ниш, которые являются некоторым образом в качестве действующих персонажей. Одна ниша обращается к вступающему в покой со следующими словами:

„Я пышно убранное место,
Где пира брачного часы
Проводит юная невеста,
Свет совершенства и красы;
Чтоб знать, что правдою цветут
Мои слова, — глянь на сосуд.“



Другая говорит еще более напыщенно:

„Украшена я мастером — творцом;
Талант был в той работе тонкий нужен.
Я коронована моим венцом
Из ряда нежных блещущих жемчужин.
Я похожу ни дивный пышный трон
Невесты в час венчального обряда,
Но радости служу верней, чем он:
Порукой я за процветанье сада.
И если кто в полдневный зной придет
Сюда искать целения от жажды
Моих пусть сладких, чистых, ясных вод
Отведает и возликует каждый.

Я радуга, когда проходит дождь,
А тучам вслед сияет величаво
Абу-л-хаггаг, наш господин и вождь,
Ты, кто для нас прибежище и слава.

Да не прейдет твой день! В луче твоем
И я да буду здесь всегда хранима,
Доколь останется сей Божий дом
Заветной целью странствий пилигрима.“

В одном замке близ Альгамбры имеется ниша с не менее восторженной надписью:

„Подобна я младой луне,
Я трон изысканно красивый,
И украшения на мне,
Как на невесте горделивой;
От Насрединовых щедрот
Его рабыне — мне счастливой
То совершенство все идет.“

Экзальтированность этих сравнений об'ясняется тем совершенно особым, непонятным европейским народам, почти священным чувством, которое арабы — дети пустыни, питают к свежей ключевой воде.

Самый ранний и прекрасный образец альгамбрских ваз хранится в Эрмитаже, куда он попал, вместе с собранием Базилевского в 1886 году. Эрмитажная ваза с чудеснейшим перламутровым отблеском, известна под названием вазы Фортуни, по имени ее прежнего владельца, знамени-



того испанского живописца Мариано Фортуни. Фортуни нашел нашу вазу в 1871 году в маленькой церкви местечка Салар, близ Гранады, где она служила подставкой для чаши со святой водой.

До начала XX века место производства Эрмитажной и других альгамбрских ваз представлялось загадкой. Счастливая находка Боде, директора Берлинского музея, выяснила этот вопрос с полной достоверностью. В 1901 году Боде удалось приобрести в Италии маленькую чашу — несомненное произведение мавританских мастеров середины XIV века, стиль и техника которой с первого взгляда напоминает нам альгамбрские вазы и на оборотной стороне которой скорописным арабским шрифтом начертано название места ее происхождения — Малага. Упомянутая чаша является первым и пока единственным достоверным произведением малагских мастерских. Сравнивая ее с альгамбрскими вазами, мы легко убедимся, что ближе всего и по стилю и по технике к ней подходит Эрмитажная ваза. На обеих вазах те же арабески и плетения и те же точки и маленькие спирали, заполняющие собой фон. Поверхность шейки вазы разделена, так же как и поверхность чаши, на восемь полей с двумя чередующимися орнаментами. В виду этой аналогии, Эрмитажная ваза должна быть признана достоверным произведением малагских мастерских.

Остальные альгамбрские вазы, по мнению проф. Сарре, также могут быть приписаны с большей или меньшей вероятностью мастерским Малаги. Большое сходство с вазой Фортуни имеет ваза Национального Музея в Палермо. Как украшение, так и форма ее, совпадают с Эрмитажной вазой. Любопытно отметить, что обе совершенно одинаковой высоты, Эрмитажная и Палермитанская вазы — единственные образцы группы альгамбрских ваз, дошедшие до нас в полной сохранности. Одна из альгамбрских ваз попала, неизвестно каким путем, в Швецию, где и хранится ныне в Стокгольмском Национальном Музее. Роспись ее менее интересна и менее характерна, чем роспись первых двух. В XVIII веке она была украшена бронзовой оправой; плечи вазы прикрыты венком из плюща, а место сломанной ручки занимает бронзовый дракон*).

*) Эта мода или манера „оправлять“ произведения искусства других народов, самых различных времен, чрезвычайно типична для XVIII века. В XVIII веке очень часто ввозные произведения искусства ценились лишь постолько, посколько они годились или подходили для современных оправ. И рассматривая такие „оправленные“ произведения искусства, часто не знаешь для какого народа, для какого времени они более характерны, для времени их создания или для времени оправы. В этих оправах сказывается изумительная уверенность мастеров XVIII века в абсолютной ценности своего времени.



Об остальных альгамбрских вазах, находящихся в Мадриде, Берлине и некоторых частных собраниях, не стоит упоминать более подробно.

Теперь остается еще сказать несколько слов о самой знаменитой альгамбрской вазе, найденной и находящейся доныне в Альгамбре и давшей свое имя всей этой группе фаянсов. Обыкновенно ее ставят как бы во главе всей испано-мавританской керамики. Рассказывают, что она была найдена в XVI веке, вместе с двумя другими, не дошедшими до нас, вазами в подземном помещении альгамбрского дворца под башней Комарес, при чем все три были наполнены до-верху золотыми монетами. История исчезнувших ваз довольно запутана. Знаменитый путешественник XVIII века Эшевериа упоминает о двух вазах и фрагментах третьей; к началу XIX века эти фрагменты уже не существовали. Одна из двух сохранившихся ваз была разбита в 1820 г., при чем Давиллье уверяет, что черепки были похищены одной английской дамой и увезены в Гибралтар; англичанин же Мариат пишет, что черепки похитила одна французская дама. Во всяком случае из трех ваз дошла до нас только одна, и то еще это следует почитать за чудо. Французский писатель Теофиль Готье, путешествовавший по Испании в 1840 году, горько жалуется на отсутствие какой бы то ни было охраны драгоценной вазы, „этого редчайшего памятника, который один бы мог составить славу любого музея“. Все это изменилось, когда в середине прошлого столетия было приступлено к реставрации Альгамбры, и в настоящее время знаменитая ваза пользуется полным и должным вниманием со стороны музейной администрации. Альгамбрская ваза не отличается, однако, тем благородством форм, которое присуще другим вазам этой группы. Корпус сосуда сильнее заостряется книзу, вызывая тем самым впечатление тяжести и неустойчивости всего сосуда. Шейка сосуда, сильно стянутая в нижней своей части, утратила строгость линий. Но еще больше, чем формой, альгамбрская ваза выделяется пестротой орнаментации, благодаря широкому применению желтой и синей красок. Раньше альгамбрскую вазу считали древнейшим образцом испано-мавританской керамики, теперь же, принимая во внимание ее формы и пестроту раскраски, в ней усматривают произведение более позднее, а именно, конца XIV века.

Производство фаянсов процветало в Малаге, по всей вероятности, до 1487 года, когда Малага была завоевана испанскими войсками, после чего характер ее производства изменился. В последний раз „прекрасные фаянсовые вазы“ из Малаги упоминаются в 1550 году.



Ваза из группы т. наз. альгамбрских ваз. Малага, XIV в.



Кувшин. Валенсия, XVI века.

Государственный Эрмитаж.



Двуручная ваза. Валенсия, конец XV в.

Государственный Эрмитаж.





Два блюда. Валенсия, XVI в.

Государственный Эрмитаж.



Столь же громкой славой, как фаянсы Малаги XIV века, в XV веке пользовались изделия фабрик Валенсии, дошедшие до нас в значительном количестве.

Расцвет валенсийской керамики стоит в прямой связи с падением производства фаянсов в Малаге, после взятия города войсками Фердинанда Католического. Следует помнить, что город Валенсия был завоеван Яковом I Арагонским еще в 1238 году, а в 1253 г. были уничтожены последние следы политической независимости мавров, и большинство городов и деревень валенсийского королевства было роздано, согласно обычаям того времени, сподвижникам короля. Но как уже было указано, и после завоевания мавританских городов испанцами, промышленность, особенно художественная, еще долго оставалась в руках мавров. До XV столетия фаянсовое производство Валенсии влачило довольно скромное существование, не будучи, очевидно, в состоянии конкурировать с блестящим производством Малаги, и только в XV веке, после падения Малаги, Валенсии удалось выдвинуться на первое место.

О производстве валенсийских фабрик XIII и XIV веков мы знаем очень мало. Мастерским Валенсии XIV века приписывают лишь немногие фаянсы без металлического отблеска, хрянящиеся в Рейксмузеуме в Амстердаме и некоторых частных собраниях. Но во всяком случае, валенсийские майолики с металлическим отблеском ведут свое начало не от этих фаянсов, а от фаянсов с металлическим отблеском малагских мастерских.

Заговорив о валенсийских фаянсах необходимо отметить, что ни один из испанских историков не связывает производство валенсийских фаянсов с самим городом Валенсией. Речь всегда идет о фабриках в разных других маленьких городках по близости от Валенсии. По свидетельству польского путешественника Николаус-фон-Поплау мавры, или как они впоследствии назывались мориски, занимали близ Валенсии четыре города: Мислата, Манизес, Джезарте и Патерна, в которых мавританскими мастерами выделывались прекрасные блюда и вазы, расписанные синими и золотыми тонами. Из исторических документов следующего века явствует, что первенствующая роль принадлежала городу Манизес. Но в силу общеупотребительности старого обозначения мы предпочитаем пользоваться не совсем точным термином „валенсийские фаянсы", как бы охватывающем производство всех этих маленьких городов. К тому же аттрибуция валенсийских фаянсов отдельным названным городкам, в виду скудости дошедших до нас сведений, совершенно немыслима. Как раз накануне европейской войны 1914 года



начали производить в Патерне раскопки, которые, быть может, облегчат или уже облегчили задачу разграничения производств отдельных валенсийских городов.

Итак, расцвет валенсийских майолик относится к концу XV — началу XVI веков. Но уже во второй половине XVI века начинается упадок, который, совершенно очевидно, стоит в связи с начавшимися опять преследованиями мавров со стороны испанцев. История мавров в Испании заканчивается, как мы уже знаем, печальной картиной их изгнания в 1610 году. Весьма вероятно, что большая часть испано-мавританских майолик погибла во время гонений, которым подвергались мавры еще ранее их окончательного изгнания с полуострова.

Испанцами преследовались не только их язык и национальный костюм, но и искусство. Указать границы между изделиями мусульманских мастеров и произведениями их христанских подражателей довольно трудно. Понятно, на изделиях валенсийских фабрик, по сравнению с фаянсами Малаги, с течением времени, все сильнее и сильнее начало отражаться влияние испанской среды (Валенсия завоевана уже в XIII веке). Так, например, на валенсийких фаянсах XV века арабские надписи принимают характер орнамента и тем самым теряют первоначально присущий им смысл и значение, что свидетельствует об упадке национальной самобытности мавров. Далее растительный орнамент на изделиях Малаги трактован совершенно условно, а на валенсийских фаянсах замечается стремление мастеров к естественному изображению местной флоры, и т. д. Но все же валенсийские фаянсы сохранили до конца XV века некоторые особенности восточной орнаментации — равномерное распределение узора по всей поверхности, разделение его на поля и плоскости и т. п.

Особую прелесть валенсийских фаянсов составляют гербы, встречающиеся весьма часто и представляющие декоративный элемент уже чисто европейского характера. Значение этих гербов не исчерпывается, однако, их декоративностью. Благодаря гербам возможно очень точное хронологическое распределение валенсийской майолики. Всего чаще на валенсийских фаянсах встречаются, разумеется, гербы испанских провинций и фамилий. Изображенный на лицевой или обратной стороне многих фаянсов орел — символ евангелиста Иоанна — представляет собой эмблему Валенсии. Но на ряду с испанскими гербами на валенсийских фаянсах, как на изделиях, предназначавшихся для широкого вывоза, встречаются в изобилии и гербы иностранных, особенно итальянских фамилий — Медичи, Гонди, Арнольфи и друг.



О широком распространении этих фаянсов за пределами Испании свидетельствуют также различные известия о вывозе их в Пизу и Сиену, в Брюгге, во Францию, в Неаполь и разные другие города и страны.

Валенсийские майолики не отличаются особенным разнообразием форм. Изготовлялись, главным образом, блюда и тазы, затем вазы, аптекарские кружки и лишь изредка встречаются миски, кувшины, рукомойники, чаши для питья и другие предметы. Одной из самых ранних и наиболее распространенных форм были глубокие тазы с плоским дном, высоким марли и широким прямым бортом. Среди изделий европейских горшечников подобная форма не встречается. По всей вероятности, тазы эти представляли подражание посуде из другого материала, быть может, медных тазов, которые в это время ввозились в южную Европу в значительном количестве. Необыкновенной формой испано-мавританских фаянсов этого времени являются блюда с двумя вертикальными бортами — одним внешним, другим внутренним — украшенными по краям шишками. Таких блюд сохранилось всего несколько, и одно из них находится в Эрмитаже. Среди ваз последней четверти XV века особенной красотой форм отличаются вазы с большими массивными ручками в виде крыльев. Один из лучших образцов этих „крылатых“ ваз находится также в Эрмитаже. Блюда XVI века имеют обыкновенно выпуклую середину, на которой помещались гербы городов, провинций, королевств или фамилий заказчиков. Иногда блюда украшались рельефными ребрами и точками. Среди кружек чаще всего встречаются аптекарские, представляющие собой сосуд цилиндрической формы, со слегка вдавленными стенками, короткой шейкой и небольшой ножкой. Кружки эти известны под названием, данным им в Италии, „альбарелло“, маленькое деревцо. Чрезвычайно интересная форма этих сосудов возникла, как полагают, на Востоке в виде подражания отдельным суставам тростника, в которых вывозились на запад разные ароматические средства. На картине ван-дер-Гусса „Поклонение волхвов“ в галлерее Уффици во Флоренции изображен такой альбарелло, наполненный цветами.

История производства валенсийских майолик может быть разделена на три периода. К первой трети XV века принадлежат фаянсы, расписанные синей и золотой краской и покрытые строго геометрическим орнаментом, состоящим, главным образом, из полос с псевдо-арабскими надписями. Между полосами помещены обыкновенно заостренные овалы с узором из переплетающихся лилий или верхушки кипарисов — излюбленный мотив испано-мавританских мастеров того времени. Остальная часть блюда заполнена маленькими спиралями и завитками. Зна-



чение арабских надписей на этих фаянсах было недавно раз'яснено доном Осма. Они состоят из бесконечного повторения слова „алафиа", означающего не то благополучие, не то благодать, и превращенного с течением времени в стереотипную формулу, получившую название псевдоарабской. Принадлежащие к этой группе фаянсы отличаются простыми и тяжелыми формами. Плоские круглые блюда имеют ровное дно и небольшой прямой борт; аптекарские кружки, — вместо вогнутых, почти совершенно прямые стенки, низенькую, словно придавленную, ножку и цилиндрическую шейку с большим диаметром отверстия. Сюда же относятся упомянутые выше блюда с двумя вертикальными бортами. Фаянсы этой группы, благодаря своим грузным, сочным формам, производят в высшей степени декоративное впечатление.

Одновременно с этим стилем (мы можем его назвать стилем „алафиа") развивался другой, более натуралистический. Поверхность фаянсов этой группы, расписанных синими и золотыми тонами, усеяна точками и покрыта орнаментом из листьев, ягод и цветов, на тонких стеблях, образующих правильные круги. Блюда этой группы украшены, за немногими исключениями, изображениями зверей и животных, исполненными густым синим цветом. Сама форма посуды обыкновенно не принимается в расчет, так что композиция нередко пересекается изгибами. Высокая степень наблюдательности мавританских мастеров оказывается в очертаниях птиц — журавлей, галок, ястребов и др. На-ряду с птицами на тарелках этой группы встречаются львы и лани, а также изредка — быки. Края тарелок обыкновенно украшены горическими надписями.

Во втором периоде — середина XV века— применяются уже исключительно растительные мотивы, обнаруживающие, однако, натуралистическую трактовку лишь посколько это допускали строго орнаментальные законы испано-мавританского стиля. Орнаментация фаянсов состоит почти исключительно из листьев и цветов брионии. На-ряду с этим узором встречается узор из золотых и синих виноградных листьев. Цветы брионии исполнялись всегда синим цветом с зеленоватым металлическим отблеском, который увеличивает эффект рисунка. В смысле техники фаянсы этого периода поражают совершенством исполнения. Сами изделия становятся гораздо изящнее и по формам, и по украшениям, и вместе с тем появляется более утонченное понимание красок.

В течение третьего периода, охватывающего конец XV и начало XVI века, в производстве валенсийских майолик намечается постепенный упадок. Узоры становятся сравнительно грубые. Почти исключительно употребляется золотая краска, имеющая в большинстве случаев



красновато-коричневый оттенок. Синяя краска применяется лишь для раскрашивания гербов. Формы сосудов этой группы менее изящны. Очень характерны для фаянсов этого периода рельефные украшения в виде ребер, ободков, ложек, точек и т. п. Встречаются также на широких бортах рельефные надписи. Круглые блюда имеют обыкновенно сильно выступающую середину. Ручки сосудов трактуются большей частью как переплетающиеся веревки. Если некоторые блюда в начале XV века своей формой напоминали тазы из меди, то теперь как моделировка, так и орнамент блюд обнаруживают прямое подражание технике металлических изделий. Элементами украшения служат, главным образом, различные орнаменты: то в виде сложного плетения стеблей, то — кольчуги, то — сетки, то — крапинок, расположенных в виде сетки. В середине тарелки обыкновенно герб, очень часто орел — эмблема Валенсии. Несмотря на упадок вкуса, к этому периоду относятся еще замечательные произведения.

В конце XVI и в течение XVII веков производство испано-мавританской майолики клонится все сильнее к упадку. Все больше начинает ощущаться отсутствие новых идей. Сосуды орнаментируются небрежно и шаблонно и имеют неприятный, цвета меди, отблеск. В XVIII веке наступает окончательный упадок. Вполне производство в Валенсии, однако, никогда не прекращалось, и до великой европейской войны в Манизесе еще работало около 1500 рабочих на двадцати фабриках.



ЕВРОПЕЙСКИЙ ФАЯНС.

ИТАЛЬЯНСКАЯ МАЙОЛИКА.



стория итальянской майолики столь обширна, и хронологически и топографически, столь насыщена именами мастеров и мастерских, развитие художественного стиля итальянских майолик столь сложно и многогранно, что, сообразуясь с рамками настоящей книги, нам придется ограничиться ознакомлением лишь с главнейшими этапами ее исторического развития.

Словом „майолика" в XV веке в Италии обозначались фаянсы, вывозимые из Испании. О вывозе испанских фаянсов в Италию свидетельствует целый ряд сохранившихся исторических документов. Так, до нас дошел декрет венецианского сената от 1455 года, запрещающий ввоз в пределы республики какой бы то ни было глиняной посуды, за исключением фаянсов из Валенсии. Повидимому, ввоз валенсийских фаянсов в Венецию в середине XV века был уже настолько значителен, что о нем приходилось упоминать в декретах специально. Кроме того этот декрет, изданный с целью охраны интересов национальной промышленности, содержит и еще одно очень важное указание, а именно: что в то время валенсийские фаянсы считались произведениями искусства, ввоз которых не мог затронуть интересов венецианских мастеров, изготовлявших исключительно посуду для домашнего обихода. Таких постановлений различных итальянских городов, разрешающих, запрещающих или регулирующих ввоз испанской керамики, сохранилось довольно много.



Особенно любопытно постановление города Сиены от 1476 года, освобождающее от пошлин только те испанские фаянсы, которые были украшены гербами сиенских фамилий. Смысл этого постановления совершенно ясен; посуда, снабженная гербами, не могла служить предметом дальнейшей перепродажи. Кроме того, из этого постановления явствует, что богатые итальянские семьи заказывали посуду в Испании в большом количестве, иначе не стоило бы регулировать ввоз этой посуды специальными постановлениями. Но еще гораздо более убедительно, чем все эти исторические документы, свидетельствует о колоссальном ввозе в Италию испанской фаянсовой посуды то обстоятельство, что подавляющее большинство испано-мавританской керамики было найдено в Италии, а не в Испании.

В XVI веке термин „майолика“ стал применяться также и к итальянским фаянсам, а с течением времени он сделался нарицательным для фаянсов вообще.

Что касается этимологии слова „майолика“, то наименование это происходит от названия Балеарского острова Майорки, лежащего около восточного побережья Испании, как раз на морском пути из Валенсии в Италию. Старое итальянское название майорика было уже в XIV веке смягчено итальянским народным произношением в майолика. Так уже у Данте в 28 песне „Ада“ встречается стих: „Fra l'isola di Cipro et di Maiolica“.

Интересно, между прочим, отметить, что на севере Европы в XV веке знаменитые испанские фаянсы с металлическим отблеском назывались обыкновенно „Terre de Valence“, в Германии „Walenschenwerk“.

Каким же теперь образом название вывозившихся из Испании в Италию глиняных изделий могло произойти от названия, совсем на первый взгляд не причастного к делу, острова Майорки?

Естественно, что на почве этимологии термина „майолика“ могло возникнуть предположение о том, что на о. Майорке существовали фабрики фаянсов с металлическим отблеском. Следует, однако, тут же оговориться, что ни одним испанским историком не упоминается о производстве фаянсов на Балеарских островках. Тем не менее в 1861 году родоначальником литературы об испано-мавританской керамике Давилье, был приведен, в пользу гипотезы о существовании фабрик на Балеарских островах, целый ряд более или менее убедительных фактов.

В 1875 году доводы Давилье были подвергнуты критике и опровергнуты испанским писателем Кампанером.



Во всей этой полемике между Давилье и Кампанером для нас имеет самое серьезное значение указание Кампанера на то обстоятельство, что фаянсы привозились в Италию на балеарских кораблях.

Вместе с тем следует принять во внимание, что заграничные товары нередко получают название не от места своего производства, а от места вывоза. Так, например, в средние века Дамаск дал название самым различным изделиям Востока, выделывавшимся совсем не в Дамаске, а только вывозившихся из Дамаска в Европу. В испанских документах часто упоминаются пизанские фаянсы, хотя в истории итальянской керамики Пиза занимает последнее место, но зато Пиза служила передаточным пунктом при обмене майолик между Италией и Испанией.

Начало итальянской майолики скрыто от нас во мраке средневековья и не поддается до сих пор исследованию. По свидетельству Вазари, изобретателем непрозрачной, молочно-белой, оловянной глазури в Италии был знаменитый флорентийский скульптор Лука делла-Роббиа, умерший в 1482 году. Однако, Вазари — источник не всегда благонадежный, главным образом, потому, что „отец истории искусства" чрезвычайно увлекался личностью и приписывал личности часто слишком решающее значение в ходе исторических событий. Всякое изобретение, всякое нововведение, которое являлось обыкновенно результатом длительной исторической эволюции, он любил связывать с каким-нибудь определенным именем. Это ему было нужно для большей драматичности и эффектности изложения.

Лука делла-Роббиа и его преемники Андреа и Джиованни делла-Роббиа, действительно, покрывали свои терракоттовые скульптуры непрозрачными, окрашенными в массе в различные цвета, поливами и, таким образом, произведения их являются настоящими фаянсами или, что то же самое, майоликами. Но этим еще не разрешается вопрос об изобретении этих полив.

Заметим, кстати, что посуда, за исключением больших декоративных ваз для алтарей, в мастерских семьи делла-Роббиа никогда не изготовлялась.

Решительное утверждение Вазари, что изобретателем оловянной, непрозрачной поливы для Италии был Лука делла-Роббиа, было столь же решительно опровергнуто раскопками в Фаэнце, когда была найдена настоящая майоличная кружка с гербом Astorgio Manfredi, владетеля Фаэнцы с 1373—1405 г. Таким образом, майоличные вещи изготовлялись в Италии до появления поливных скульптур Роббиа. Это,



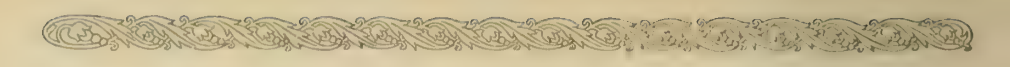
однако, нисколько не кидает тень на Луку делла-Роббиа как изобретателя. Ему, во всяком случае, принадлежит честь и слава введения майоличной техники, применявшейся до него лишь при изготовлении сосудов, в области пластики и большой фигурной скульптуры.

Поскольку майоличное производство Италии возникло независимо от Луки, постольку независимо от него развивалось оно и дальше. Пластические и живописные орнаменты, изобретенные делла-Роббиа, никогда не встречаются на итальянских майоликах и вообще не оказали ни малейшего влияния на них. Впрочем, весь этот спор о времени изобретения непрозрачной поливы, являющейся существенным признаком настоящих фаянсов или майолик, совсем не так важен. С точки зрения истории искусства, собственно говоря, довольно безразлично, когда именно в Италии появляются непрозрачные поливы. Важно знать, когда именно эта техника стала применяться для изготовления действительно художественных произведений. Ибо не технические усовершенствования вызвали расцвет итальянской майолики, а общий дух Возрождения; одних технических усовершенствований мало для создания художественных произведений. Многие величайшие памятники искусства были созданы при весьма примитивных технических средствах и, наоборот, величайшие технические усовершенствования очень часто сопровождают упадок художественного творчества.

Покончив с вопросом когда? перейдем к вопросу откуда? Откуда итальянцы почерпнули свои познания о непрозрачных оловянных глазурях? Этот вопрос не потребует от нас долгих изысканий, ибо ответ на него уже кроется в самом названии итальянских фаянсов — в слове майолика, значение которого мы только-что выяснили. Понятно, из Испании. Помимо всего сказанного, т. е. усиленного ввоза испанских фаянсов в Италию и нахождения большинства испанских фаянсов именно в Италии, а не в Испании — испанское влияние в области керамики, в эпоху раннего Возрождения, может быть доказано и чисто стилистически на очень многих ранних итальянских майоликах. Кроме того, нам документально известно, что итальянские мастера ездили учиться в Испанию. Так, в 1514 г. в Сиену возвратился некий Galgano di Belforte, изучавший в Валенсии искусство изготовления фаянсов.

Ознакомившись со всеми этими предварительными вводными вопросами, обратимся теперь к истории самих итальянских майолик.

До конца XV века майоличное производство Италии не проявляет особенных успехов и остается, и относительно материала, и относительно декорировки на сравнительно низкой степени.



Только начиная с последних десятилетий XV века производство итальянской майолики проникается живительным духом Возрождения, и начинается период расцвета, который около 1525 года достигает своего апогея.

В первой четверти XVI века во главе всего итальянского майоличного производства стоит Фаэнца и рядом с ней мастерския Каффаджиоло и Сиены в Тоскане и Кастель Дуранте, близ Урбино. Проявляется также деятельность мастерских города Дерута, которые, однако, идут своими особыми путями, не подчиняясь гегемонии Фаэнцы. Вскоре после 1525 года выдвигается на первое место Урбино, чтобы, затем, в течение всей второй половины XVI века сохранить за собой руководящую роль в майоличном производстве страны. Благодаря мудрому покровительству урбинского двора, производство развивается в Урбино, Пезаро, Губбио и Кастель-Дуранте до невиданных размеров.

Согласно духу Возрождения, достигшего к этому времени своего высшего напряжения во всех областях искусства, изменяется и внешний облик майолик, орнаментальные украшения отступают на задний план, и фигурная живопись приобретает совершенно исключительное значение. Целью мастеров является, так сказать, „картинообразное" украшение сосудов, при чем сама форма сосудов не принимается во внимание. Этот способ декорировки, под влиянием Урбино, применяется почти во всех мастерских, не исключая даже Фаэнцы.

Период гегемонии Урбино считается обыкновенно расцветом итальянской майолики, но расцветом он является только в смысле интенсивности производства, количества мастерских и колоссального успеха у современников. Однако, надо признать, что в художественном отношении майолики более раннего периода стоят значительно выше.

Во второй половине XVI века фигурная живопись в Италии сменяется причудливо орнаментальным „гротесковым" убором на густом, блестящем, молочно-белом фоне. Этот молочно-белый фон является, как мне кажется, первой попыткой подражания фарфору или, во всяком случае, является результатом уже начавшегося увлечения китайским фарфором, увлечения, которое, в конце концов, должно было погубить майоличное производство, как отрасль искусства.

В XVII веке собирание фарфора становится модой, которой следуют все дворы, даже самых маленьких итальянских государств. Интерес к местному фаянсовому производству падает, и вместе с тем фабрики теряют своих покровителей и главных заказчиков. В XVII веке многие фабрики в Италии совсем закрываются. Правда, такие старые и зна-



менитые мастерския, как мастерские Урбино, Фаэнцы, Венеции продолжают существовать, но они влачат довольно жалкое существование, и произведения их не представляют художественного интереса.

В конце XVII и первой половине XVIII века старое майоличное искусство внезапно вновь оживает на юге Италии в маленьком городке Неаполитанского королевства Кастелли. Изделия Кастелли украшались фигурной и пейзажной живописью. Характерной их особенностью является бледность, сухость и какое-то бессилие красочной палитры. Но как бы там ни было, эти эпигоны знаменитых итальянских майолик не лишены своеобразной прелести и, во всяком случае, являются вполне самостоятельным произведением Италии, свободным от всякой китайщины, не в пример северо-итальянским мастерским Генуи и Савоны, которые всецело находились в сфере влияния Дельфта.

В северной Италии, находившейся в более близких сношениях с заальпийской Европой в XVIII веке открылся целый ряд фабрик — в Милане, Нови, Тревизо, Лоди, Венеции — которые видели свою цель в подражании фарфору. Ни одна из них не пережила XVIII века. Так же как и в других европейских странах все возрастающий спрос на фарфор заставил фаянсовые заводы прекратить их деятельность. В первой половине XIX века фаянсовое производство Италии с трудом влачило самое жалкое существование, пока, наконец, в середине прошлого века усиленный интерес к художественной промышленности, проявившийся в Западной Европе, не заставил итальянцев обратиться к старым образцам. Но из этого обращения ничего путного не вышло.

Современные итальянские майолики являются или абсолютно точными, или более или менее свободными воспроизведениями старых образцов, при чем лучше всего современным итальянским мастерам удаются точные воспроизведения и, наоборот, как только они пытаются сочетать старое с чем-то новым, „своим“, так сейчас же получается вопиющая безвкусица. До самостоятельного же творчества итальянская художественная промышленность до сих пор возвыситься не может. Самыми известными современными заводами Италии являются Мингетти в Болонье, Джинари в Доччиа, близ Флоренции, и Спиначчи в Губбио. Большое количество майолик в итальянском вкусе выделывается также на берлинском заводе Эвальд и Равенэ, основанном в 1875 году.

Майолики, сохранившиеся в наших музеях, никогда не служили практическим целям в качестве столовой посуды.

Образцы обычной столовой посуды сохранились в ничтожном количестве, и это вполне понятно. Посуда, бывшая, в ежедневном упо-



треблении, билась, и, не представляя большой художественной ценности, со временем просто исчезала, как это всегда бывает с вещами, в сохранении которых мы не заинтересованы. Мы все знаем, с какой неуловимой последовательностью исчезают в домашнем обиходе не только отдельные предметы, но даже и сервизы. Майолики наших музеев, это так называемые Piatti di pompa, служившие для украшения стен и больших открытых буфетов, на которых во время парадных обедов выставлялись посуда и серебро, свидетельствующие о богатстве дома и вкусе хозяина. Только в особо торжественных случаях, они, быть может, подавались на стол, нагруженные фруктами и печеньем.

Назначение майолик служить исключительно предметами украшения, в значительной мере повлияло и на способ их росписи. Так как блюда и тарелки предназначались для украшения стола и буфетов, где они расставлялись на полках, то преобладающее значение в декорировке, естественно, получило расположение рисунка в отвесном направлении. Это обстоятельство особенно способствовало развитию фигурной и пейзажной живописи, а также облегчало пользование картинами и гравюрами в виде образцов.

Декоративные и практические цели соединяются только в аптечной посуде Возрождения, дошедшей до нас в огромном количестве. Тщательная художественная отделка аптечной посуды об'ясняется тем, что в Италии аптеки в XVI веке, да еще и теперь в маленьких городах, служили по вечерам сборным пунктом всей местной интеллигенции, где обсуждались события дня, а в богатых монастырях в аптеках происходили торжественные приемы. Чрезвычайно богато обставлялись и придворные аптеки. Так, например, шедевром знаменитого урбинского мастера Орацио Фонтана (Orazio Fontana) второй половины XVI века является аптечная посуда, несколько сотен штук, изготовленная для придворной аптеки урбинского герцога Гвидобальдо II и поступившая после смерти последнего герцога в знаменитую Casa Santa в Лорето (Палаццо Апостолико). Самой обычной формой аптечной посуды были так называемые альбарелли.

Но кроме того до нас дошел еще целый ряд кружек и больших ваз с крышками, которые, на основании украшающих их фармацевтических надписей, должны быть причислены к этой группе.

Очень своеобразной формой посуды были так называемые „Scudelle di donna di parto“. Эти „scudelle“ представляли собой, как бы весьма сложный судок. Внизу находилась тарелка для супа на ножке — самая „скуделла“, на ней лежала плоская, круглая тарелка для хлеба „tondino“.



Тарелка эта покрывалась второй, опрокинутой верх дном, на которой стояла солонка с крышкой — „saliera“. В таких scudelle, расписанных сценами рождения и воспитания детей, согласно старинному обычаю, приносили роженицам в подарок разные сладости.

Особую, очень интересную группу, составляют блюда, на которых преподносили невестам подарки, так называемые „coppe amatorie“. Это — круглые блюда, без бортов, с изображением женских поясных портретов, окруженных лентой с надписью, содержащей имя в связи с каким-нибудь местным эпитетом. Иногда эти „невесты“ держат в руках маленькую собачку — символ верности и преданности.

Личное творчество в росписи майолик проявляли, собственно говоря, только мастера XV века, хотя и они, как только дело касалось фигурной живописи, пользовались в виде образцов гравированными листами. Но во всяком случае, все орнаментальные украшения, фигуры зверей и столь часто встречаемые мужские и женские поясные изображения исполнены ими самостоятельно. Особенно последние представляют громадный интерес как с иконографической, так и костюмной точек зрения.

Если в XV веке зависимость майолики от гравированных листов является еще исключением, то в XVI веке это становится почти правилом. Понятно, выбор образцов находится в зависимости от вечно изменяющегося и колеблющегося вкуса времени.

В первый фаэнтинский период, т. е. до 1525 года, любимыми художниками для копирования являются Матенья, Николетто да-Модена, Пеллегрино да Сан Даниелэ и другие, а также копируются работы немецких художников: Альбрехта Дюрера, Кранаха, Шенгауэра и друг. Нередко употреблялись в качестве образцов и резанные на дереве иллюстрации из различных книг. Определение образцов, понятно, чрезвычайно важно для датировки майолик (кстати сказать, итальянские мастера, странным образом, помечали иногда свои работы не годом исполнения, а годом издания книги, из которой они заимствовали рисунок). После 1525 г., когда во главе фаянсового производства стоит Урбино, художественной фантазией майоличных живописцев всецело завладевает Рафаэль. Гравюры Марка Антония Раймонди, Агостино Венециано, Марко Денте и друг., исполненные по рисункам Рафаэля и его учеников, становятся неисчерпаемой сокровищницей фигурной живописи майоличных мастеров, из которой они черпали, иногда, действительно, без зазрения совести. Гравюры этих мастеров, однако, не копировались полностью уже по той простой причине, что их композиция оригинала с трудом могла бы



уместиться на небольших майоличных предметах. Обыкновенно из гравюр брались отдельные группы или даже отдельные фигуры. Очень часто также мастера заимствовали из разных гравюр отдельные фигуры, из которых они потом составляли новые картины применительно к формам сосуда. В такой эклектической манере работал один из самых плодовитых и влиятельных урбинских мастеров Франческо Ксанто Авелли (Francesco Xanto Avelli). В маленьких провинциальных мастерских, как, например, в Пезаро и Римини, мастера работали не по гравюрам, а копировали майоличную живопись руководящих фабрик, подвергая ее новым упрощениям или дополнениям согласно своему вкусу.

Герцог Гвидобальдо II урбинский, вступивший на престол в 1498 г., чрезвычайно интересовался майоличным производством своей резиденции и всячески его поощрял. Гвидобальдо первый стал призывать для руководства мастерскими известных художников. Так им был приглашен для этой цели ученик Рафаэля Рафаэль-даль-Колле (Rafael dal Colle), принимавший участие в росписи ватиканских лоджий, который и ввел в Урбино гротесковый орнамент, имевший такой колоссальный успех у современников и упрочивший славу Урбино на многие десятилетия. Мастера Кастелли и других фабрик XVII и начала XVIII в. употребляли в качестве образцов, главным образом, листы Агостино Караччи и друг. болонских мастеров.

Что касается сюжетов фигурной живописи, то чаще всего встречаются сцены из античной мифологии, главным образом, по „Метаморфозам“ Овидия и римской истории Тита Ливия. Очень часто встречаются также библейские сюжеты и сцены из жития святых. Зато чрезвычайно редки картины из современной истории и еще реже портреты современных исторических деятелей. Таковые известны наперечет: 1) Блюдо с изображением осады Рима в 1527 году (Мадрид), 2) Карл V в битве при Мюльберге (Museo artistico в Милане), 3) Коронование Карла V (Фаэнца), 4) в Берлине несколько тарелок с современными историческими деятелями и с видом венецианской Пьяцетты. В Эрмитажном собрании имеется редчайшее, неизвестное еще в западноевропейской литературе, блюдо с портретом императора Карла V. Обыкновенно мастера на обороте, в кратких словах, поясняли изображенную на лицевой стороне сцену с соответствующей ссылкой на Овидия или Ливия; очень часто встречаются совершенно неправильные ссылки. Литературным образованием обладал, повидимому, только уже упомянутый Франческо Ксанто Авелли, который, судя по надписям на его произведениях, отдавал себе полный отчет в изображаемых им сюжетах.



До нас дошли майолики преимущественно с фигурной живописью. Но это не должно нас вводить в заблуждение. Понятно, масса обиходной посуды украшалась, как и у нас, лишь орнаментным рисунком. Но именно эти майолики, как не представлявшие художественной ценности, впоследствии массами погибали.

Теперь, что касается орнаментальной живописи, то можно сказать следующее: в первую половину XVI века, в эпоху расцвета, любимым элементом орнаментальной живописи были гротески, состоящие из сплетения стеблей с фантастичными человеческими и звериными фигурами, гениями, рогами изобилия, вазами, оружием и т. п. (тонкие и изящные гротески более позднего урбинского периода не стоят ни в какой связи с этими ранними орнаментальными украшениями). Если гротески были симметрично расположены по сторонам вертикальной оси, то такой орнамент назывался „a candeliere“, по аналогии с построением канделябра. Если орнамент располагался в полях, лучеобразно исходящих от центра блюда, то такие майолики назывались „a quartieri“. Любимыми мотивами для украшения бортов тарелок служили связки оружия „trofei“. Персидское влияние обнаруживают майолики, расписанные „alla porzellana“ тонкими синими стебельками и листиками на белом фоне. Этот орнамент, которым особенно часто покрывалась обратная сторона тарелок и блюд, применялся, главным образом, в Венеции, что понятно об'ясняется давнишней связью адриатической республики с Востоком.

Теперь скажем несколько слов об определении места происхождения итальянских майолик. Большинство итальянских майолик имеют на обратной стороне какую-нибудь подпись.

На некоторых мы встречаем даже весьма подробные указания, а именно: наименование сюжета, место изготовления, дату и подпись мастера. Такие произведения, если они, конечно, подлинны, дают нам все требуемые указания. И тем не менее мы не можем себе составить ясного представления о художественном облике отдельных майоличных мастерских, главным образом, благодаря сходству их работ, а также вследствие необычайной подвижности итальянских живописцев по фаянсу. Мастера эти очень часто меняли места своей деятельности, путешествуя из одного город в другой. Эти были, можно сказать, своего рода трубадуры, переходившие от одного двора к другому и в радостных красках воспевавшие славу своей изумительной эпохи.

Имя одного и того же мастера встречается нередко в связи в различными местами производства; поэтому, если мы имеем какое-нибудь



произведение, подписанное только именем данного мастера, то мы не можем сказать, где данная вещь возникла. Такое постоянное переселение мастеров облегчалось, между прочим, тем, что большинство городов и местечек, в которых изготовлялись майолики, были расположены на восточных склонах Аппенинов, по дороге из Фаэнцы в Пезаро и, таким образом, мастерам не приходилось далеко путешествовать.

Относительно же майолик не подписных, особенно изделий не высокого художественного достоинства, так сказать, „среднего товара", мы можем высказывать лишь довольно смутные предположения.

Сохранившиеся майолики насчитываются многими тысячами, при чем весьма значительное число их до настоящего времени находится в частных собраниях. Самые богатые по количеству и подбору собрания итальянских майолик находятся в Лондоне: в Британском и в Кенсингтонском музеях. Весьме ценны собрания Парижа, находящиеся в музее Клюни, в Лувре и Севрском музее. В Германии самые значительные собрания итальянских майолик находятся в музеях Брауншвейга и Берлина (Kunstgewerbe-Museum). Брауншвейгское собрание, составленное в XVII веке, насчитывает более 1000 штук. В Берлине около 900 шт. (Собрание заканчивается работами Мингетти, Джинори и Эвальда). В Италии, родине майолик, нет таких значительных собраний. Художественное наследие Италии из области майолик раздроблено между целым рядом провинциальных музеев. Наибольшей известностью пользуются коллекции музея Коррер в Венеции, Барджелло во Флоренции, Сан-Мартино в Неаполе и Атенео Пезарезе в Пезаро.

Собрание итальянских майолик Эрмитажа, что касается количества, весьма скромно и не может равняться ни с одним из заграничных музеев, но зато их подбор чрезвычайно удачен и в художественном отношении весьма интересен.

Флоренция.

Из того факта, что Лука делла-Роббиа применял настоящую фаянсовую технику в области больших художественных работ, можно заключить, что во Флоренции, или во всяком случае, в Тоскане, уже в первой половине XV века существовали керамические мастерския, в которых изготовлялись настоящие майолики. Не подлежит сомнению, что техника настоящей майолики не могла быть в первую очередь применена в области пластики и большой фигурной скульптуры, а должна была



Тарелка Урбино, XVI в.

Государственный Эрмитаж.



Тарелка. Фаэнца. Конец XV в.

Государственный Эрмитаж.



Тарелка с изображением Карла V. Фаэнца 1531.

Государственный Эрмитаж.



Тарелка. Кастель-Дуранте. 1521.

Раб. Никкола-да-Урбино.



Тарелка. Фаэнца. Начало XVI века.



Тарелка. Каффаджиоло. Конец XV в.

Государственный Эрмитаж.



развиться и окрепнуть в области более скромной, а именно: горшечного искусства. Действительно, до нас дошел целый ряд „примитивов“ итальянской майолики, найденных, за немногими исключениями, в области Тосканы. Среди них резко выделяется группа больших приземистых ваз с большим диаметром отверстия и маленькими плоскими ручками, в виде широких лент на плечах сосуда. Вазы эти, покрытые молочно-белой поливой, украшены изображениями стилизованных зверей и животных, исполненных изумительным, не встречающимся на позднейших майоликах, густым синим тоном. Узоры, покрывающие остальную поверхность ваз, представляют характерное слияние готических и восточных элементов и свидетельствуют о несомненном влиянии испано-мавританских фаянсов.

Время изготовления этих сосудов должно быть определено приблизительно серединой XV века, но тяжелые формы и как бы восточный орнамент придают им более старый вид (совершенно такие же зубчатые, напоминающие дубовую листву, листья встречаются на датированных памятниках около 1475 года). Большинство этих своеобразных и, действительно, замечательно красивых сосудов, представляющих большую редкость по ценности, были найдены в Тоскане, где они, по всей вероятности, изготовлялись во Флоренции и, быть может, также в Сиене.

Фаэнца.

Главным центром производства конца XV и начала XVI века была, как уже упомянуто, Фаэнца, где был найден и хранится доныне самый ранний образец настоящих майолик — кружка с гербом Асториго Манфреди, владевшего городом с 1393—1405 г.

Конец XV и первая половина XVI века до выступления Урбино был периодом неограниченного торжества фаэнтинского производства и отчаянной борьбы других более мелких майоличных городов против фаэнтинского засилия. Приведу для иллюстрации несколько исторических справок.

В 1489 году фаэнтинский мастер Маттео ди-Альвизе изготовляет в Венеции парадный столовый сервиз для дожа. В конце XV века герцог Феррарский призывает целый ряд майоличных мастеров в Феррару и устраивает там мастерския и тем не менее в 1511 году заказывает большие сервизы все в той же Фаэнце. Так же поступает его преемник Эрколе II в 1552 и 1559 г.

В 1520 году запрещается ввоз фаэнтинских майолик в Венецию, а



в 1523 году в Равенну. Такие же запретительные постановления издают в 1542, 1543 и 1549 г. г. Пезаро, Имола и Форли.

Среди ранних фаэнтинских изделий выделяется одна группа, которая, благодаря изумительно любовному и тщательному исполнению фигурной и пейзажной живописи, принадлежит к самым замечательным достижениям майоличного искусства. Мастера этой группы воспроизводили обыкновенно с большой точностью гравюры итальянских и немецких мастеров.

К сожалению, ранние фаэнтинские мастера не помечали своих произведений, вследствие чего не всегда легко отличить их работы от одновременных изделий других итальянских фабрик. Единственным надежным признаком фаэнтинского происхождения являются разноцветные концентрические круги на обороте блюд и тарелок, не встречающиеся на изделиях других заводов. Из фаэнтинской школы вышел знаменитейший майоличный живописец Италии Николо Пеллипарио (Nicolo Pellipario), переселившийся впоследствии в Кастель-Дуранте, где его деятельность достигла своего высшего расцвета. К лучшим фаэнтинским художникам принадлежит анонимный мастер, помечавший свои работы всегда на лицевой стороне буквами „F. R.“.

Около 1520 года среди многочисленных мастерских Фаэнцы выдвигается на первое место мастерская, известная под именем Каза Пирота (Casa Pirota), изделия которой расписывались новым способом „sopra azurro“. Способ этот состоял в следующем: рисунок накладывался, большей частью желтыми красками различных тонов, не на белую, а на светло-синюю, окрашенную в массе, глазурь, при чем синий фон служил для теней, а более светлые места покрывались белым. Имена художников, работавших в этой мастерской, нам, к сожалению, неизвестны. В общем, на изделиях Каза Пирота преобладает фигурная живопись. Особенно характерны тарелки с широкими плоскими бортами и значительно углубленной серединой, украшенной гербами или отдельными, обыкновенно на пейзажном фоне, фигурами. Борт покрыт арабесками, гротесками или растительным орнаментом. Датировки на изделиях Казы Пирота охватывают годы 1520—1536.

Оригинальной разновидностью изделий Фаэнцы являются тарелки и чаши на низких ножках с узкими выпуклостями, идущими, изгибаясь от центра, к краям. В центре обыкновенно отдельная маленькая фигурка. Чаши эти получались посредством вдавливания тонкого глиняного пласта в гипсовые формы.

Около 1535 года в Фаэнце начинают подражать Урбино. Первым и самым значительным мастером урбинского направления был Даль-



дассаре Манара, оставивший целый ряд тщательно и ровно исполненных майолик, обнаруживающих влияние Николо да-Урбино.

В конце XVI века появляются первые признаки упадка, но еще в течение всего следующего столетия Фаэнца оставалась главным местом вывоза итальянских майолик в заальпийскую Европу, и большинство иностранных заказов еще долго выпадало на долю Фаэнцы. В это время имя ее и стало нарицательным для покрытых непрозрачной глазурью глиняных изделий — Fayence. В полной зависимости от Фаэнцы находились в XVI веке мастерския Падуи, Равенны, Имолы и Чезены. Изделия Падуи помечались иногда на оборотной стороне крестом.

Каффаджиоло.

Во Флоренции в XVI веке майоличного производства не существовало, но зато Тоскана могла гордиться двумя первоклассными мастерскими в Каффаджиоло и в Сиене.

Каффаджиоло — это небольшое поместье, принадлежавшее Медичи и находящееся по дороге из Флоренции в Болонью; основанная в нем мастерская была своего рода придворной мануфактурой Медичи, на которой изготовлялись исключительно художественные вещи, которые, по всей вероятности, в продажу не поступали, как это часто бывало с изделиями придворных заводов в XVIII веке. Маркой завода служила монограмма из переплетающихся букв S и P, что является сокращением латинского слова semper — всегда — девиза Медичи. Некоторые изделия помечены полным именем местечка — Caffagiolo. Очень часто среди орнамента встречаются гербы и девизы семьи Медичи. Датированные вещи относятся к годам 1507—1570. В эпоху расцвета, т. е. до 1530 года, фигурная живопись ограничивается исключительно центральной частью больших тарелок и блюд, а борта украшаются гротесковыми мотивами. Самый восхитительный образец медичийской мануфактуры — блюдо с изображением Дианы и Эндимиона, написанное в чистейшем боттичеллиевском стиле, находится в Эрмитаже.

Сиена.

Майоличное производство Сиены уже на заре XVI века представляется довольно интенсивным и возникло оно, повидимому, совершенно самостоятельно. Правда, Сиена на первых порах следует общему вкусу времени, придерживаясь традиционного разделения поверхности блюд



на орнаментальный борт и центральную часть с фигурной живописью, но все же в самой манере живописи сиенские мастера с самого начала сумели проявить свою оригинальность, благодаря которой изделия их легко отличимы от произведений других фабрик. И во всяком случае, общераспространенное мнение, что сиенские мастерския были только „отделением“ медичийского Каффаджиоло должно быть признано неправильным.

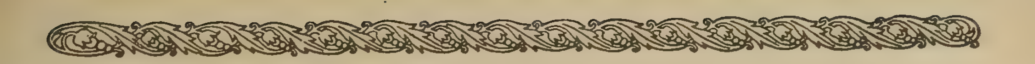
Древнейшим памятником майоличного производства Сиены является изразцовый пол в оратории св. Екатерины Сиенской, начатый в 1504 году и подвергавшийся в течение XVI и XVII веков неоднократным исправлениям и добавлениям. К счастью, реставраторы всегда строго придерживались старого рисунка. Рисунок сиенских сосудов, встречающихся, кстати сказать, довольно редко, отличается необычайной изысканностью, манерностью и какой-то совершенно особенной „остротой“. Отличительным признаком сиенского происхождения служат облака в виде тоненькой горизонтальной черточки с как бы наложенным на нее свертком. Все сказанное относится к первой четверти XVI века, о дальнейшем производстве нам ничего не известно. Вновь появляется Сиена в качестве керамического центра только в XVIII веке.

Дерута.

Дерута — маленькое местечко в Умбрии по дороге из Перуджии в Орвието, неподалеку от Ассизи. Из всех майоличных центров Дерута проявила наибольшую самостоятельность и очень долго не поддавалась никаким влияниям извне.

Самыми замечательными произведениями этой умбрийской фабрики были большие, чисто декоративные блюда, которые по стилю и по технике резко выделяются среди всех итальянских майолик. Они отличаются простыми и тяжелыми формами и сравнительно малой расчлененностью самого рисунка. На лицевой стороне в середине, обыкновенно, или поясные изображения прекрасных дам, окруженные развевающимися лентами с разными надписями, или поясные изображения воинов в фантастических и причудливых шлемах. Встречаются также гербы и изображения Мадонны и святых, среди последних особенно часто святого Франциска, что об'ясняется близостью Ассизи. Странники, возвращаясь из Ассизи, покупали в Деруте, на память о своем паломничестве, майолики с изображением популярного святого.

Фигурная живопись в раннюю эпоху встречается на изделиях Деруты, только в виде исключения. Сами фигуры ставятся обыкновенно на



полу, разделанном в виде шахматной доски, даже в том случае, если сцена разыгрывается среди пейзажа. Борта терелок и блюд разбиты большей частью на поля с чередующимся то чешуйчатым, то растительным (в виде ренессансных пальметок и стеблей) орнаментом, имеющим лучеобразное направление (a quartieri). Расцвет фигурной живописи в Деруте относится к середине XVI века и связан с именем мастера, подписывавшего свои работы „el fate in Deruta“ (от 1541—1554).

Но, главным образом, изделия Деруты славились своим изумительно нежным „перламутровым“ отблеском, который назывался „a madreperla“, в отличие от красноватого отблеска майолик из Губбио. Возможно, что искусство наводить на фаянсы люстр было занесено в Италию выписанными Цезарем Борджиа в Умбрию испанскими мастерами.

Характерной разновидностью дерутинских изделий были вазы с сильно стянутым корпусом и двумя плоскими, в виде широких лент, ручками.

Губбио.

Всемирная слава и известность Губбио (в герцогстве Урбино) зиждется исключительно на работах одного мастера, Джорджио Андреоли, или как он сам себя называл и подписывался „Maestro Giorgio da Ugubio“. Джорджио Андреоли довел возникшее на Востоке искусство люстрирования до высшей точки совершенства и, кроме того, изобрел еще новый, красный, так называемый „рубиновый люстр“.

Металлический отблеск наводится, как известно, на уже готовые, расписанные предметы, после чего сосуды повергаются вторичному легкому обжигу в так называемых муфельных печах. Вследствие этого представлялась возможность люстрировать не только вещи, исполненные в Губбио, но и изделия других фабрик. И этим обстоятельством Андреоли воспользовался в самом широком масштабе, ибо в лучшем случае только половина всех вещей снабженных его маркой или столь характерными для него люстрированными завитками, действительно, сделаны в Губбио. Частью маэстро Джорджио скупал чужие работы с целью люстрирования и дальнейшей перепродажи, частью мастерския Кастель-Дуранте, Урбино и Фаэнцы сами присылали свои изделия в Губбио для наведения рубинового люстра, значительно увеличивавшего их ценность в глазах покупателей. Так, например, иногда встречаются блюда с монограммой Андреоли рядом с подписью урбинского мастера Франческо Ксанто Авелли.



Выделить из общей массы майолик с металлическим отблеском изделия самого Губбио обыкновенно довольно легко. Имея в виду, что предмет будет люстрирован, мастера Губбио избегали чрезмерную красочность и всегда отводили в самом рисунке известные плоскости специально для люстра. На изделиях других фабрик люстр сразу ощущается как позднейшее добавление, нередко нарушающее гармонию красок и чистоту рисунка, ибо мастера Губбио, не находя на работах чужих мастеров мест, специально предназначенных для люстра, накладывали люстр, куда попало.

В первом периоде своей деятельности (1500—1518) Джорджио Андреоли стоит под явным влиянием Деруты. Многие майолики этого времени формованы в рельефе с очевидной целью увеличить блеск и игру люстра. Вторая стадия художественного развития мастера характеризуется введением гротескового орнамента. Но и в этой области Андреоли не проявил себя самостоятельным мастером. Его гротески, змеевидные чудовища с человеческими или звериными головами и маленькие лысые ангелочки „путты“, восходят к кастель-дурантинским образцам. Около 1525 года появляется фигурная живопись, шедевром которой считается хранящееся в Эрмитаже блюдо с тремя грациями по гравюре Марка Антонио Раймонди.

Действительно, самостоятельными произведениями Губбио являются тарелки с орнаментальным бортом и фигурой мальчика в центральном поле, которие изготовлялись массами между 1525 и 1540 годами.

После 1537 года монограмма маэстро Джорджио встречается очень редко. Последняя известная нам датированная работа относится к 1541 году. Он умер в 1552 году. Кроме подписи Андреоли на майоликах Губбио встречаются еще отдельные буквы „M, R, D“ и особенно часто „N“. Кто были эти монограммисты, нам неизвестно. Последним мастером, с которым производство Губбио, повидимому, прекратилось, был маэстро Престино. Самая поздняя работа Престино помечена 1557 годом.

Кастель-Дуранте.

Маленькое местечко на берегах богатой глиняными залежами реки Метавр, неподалеку от Урбино, переименованное при папе Урбане VIII в город, под именем Урбания. Из всех майоличных центров Италии труднее всего подвести итоги художественной деятельности для кастель-дурантинской мастерской. Одинаково воспринимая и отражая художе-



ственные течения, шедшие сперва из Фаэнцы, а затем из Урбино, она занимает какое-то неопределенное, срединное положение между этими двумя самыми крупными и влиятельными центрами производства майолик эпохи Возрождения. К тому же почти полное отсутствие подписных работ чрезвычайно затрудняет аттрибуцию кастель-дурантинских фаянсов. Кроме того, на Кастель-Дуранте роковым образом отразилась близость Урбино. Мастера, достигшие известности, спешили покинуть маленький захолустный городок и переселялись в столицу герцогства Урбино.

В начале в Кастель-Дуранте применялись, главным образом, орнаментальные украшения, среди которых особой популярностью пользовались связки оружия. Эти майолики „a trofei" до конца столетия оставались самым прибыльным массовым производством местечка. Фон на борту обыкновенно синий, а на дне блюда или тарелки желтый, сами трофеи же выводились своеобразной серовато-оливковой краской. С полной достоверностью можно приписать Кастель-Дуранте майолики, украшенные рельефными, переплетающимися дубовыми ветками, расположенными обыкновенно вокруг маленького центрального медальона с поясной фигурой. Этот род украшений был, совершенно очевидно, изобретен в виде льстивого намека на дуб в гербе Ровере, владетелей Урбино.

В Кастель-Дуранте начал свою художественную деятельность знаменитейший майоличный мастер Возрождения Николо Пеллипарио, переселившийся впоследствии в Урбино, где он стал основателем урбинского „исторического" стиля. Ряд его блестящих произведений открывается семнадцатью тарелками, в музее Каррер в Венеции, с библейскими и многочисленными сценами, исполненными по венецианским гравюрам по дереву. Далее следует роскошный сервиз, изготовленный для знаменитой Изабеллы д'Эсте, супруги мантуанского герцога Джиан Франческо Гонзага. Отдельные части его рассеяны в настоящее время по различным музеям. Все предметы украшены брачным гербом Эсте-Гонзага с фигурными изображениями мифологического и библейского содержания. Николо Пеллипарио, или Николо-да-Урбино, как он стал себя называть после переселения в Урбино, первый мастер, в работах которого проявляется типично урбинская манера живописи: общий светлый тон, гармоничное сочетание красок, серовато-коричневые контуры, оттененные одежды и, главным образом, если так можно выразиться, повышенная красочность.

Первое датированное произведение Пеллипарио, с изображением сидящего на троне короля, относится к 1521 году и находится ныне



в Эрмитаже. Далее, в хронологическом порядке следует группа тарелок с фигурной живописью, помеченных на обороте „In Castel Durante“ и датированных 1524, 1525 и 1526 годами. Следующая подписная работа Пеллипарио от 1528 года, с мучением св. Цецилии по Марку Антонио Раймонди в Барджелло во Флоренции, возникло уже в Урбино, куда он переселился между 1526 и 1528 годами и где он работал в мастерской своего сына, Гвидо да-Кастель-Дуранте.

После ухода знаменитого мастера разница между „историческими“ майоликами, так называемыми istoriati, Кастель-Дуранте и Урбино все более и более стирается. Хорошие майолики с фигурной живописью поставлял еще между 1543 и 1553 годами Франческо Дурантино, хотя мы не знаем, где он работал, на своей ли родине или уже в Урбино.

Урбино.

Первые наши сведения о майоличных мастерских в Урбино относятся к 1500 году, но ряд памятников урбинской майолики открывается блюдом в Барджелло, работы Николо-да-Урбино, от 1528 года. С этого времени производство начинает быстро развиваться, и около середины XVI века Урбино становится главным центром изготовления художественной керамики Италии.

Урбинский стиль, обязанный своему развитию, как уже было упомянуто, Николо Пеллипарио, особенно блестяще сказался в творчестве Франческо Ксанто Авелли из Ровиго, мастера с ярко выраженной индивидуальностью, строго соблюдавшего похвальный обычай подписывать и датировать свои произведения. Он или вписывал свое имя полностью или ставил начальную букву X. Ксанто выделяется среди современных ему мастеров-фаянсистов известным литературным образованием. Пояснительные надписи на обороте его майолик в большинстве случаев совершенно правильны и содержат точные ссылки на Тита Ливия, Овидия и Ариоста, которых он пытался иллюстрировать. Образцами ему служили преимущественно гравюры римской школы. Обыкновенно он брал из различных листов отдельные фигуры, из которых он затем компоновал, и довольно удачно, все новые и новые группы. Почти никогда не встречаются повторения одних и тех же мотивов или приемов. Что касается самой манеры живописи, то Ксанто является прямым последователем Николо-да-Урбино. Отдельную ботегу (мастерскую) Ксанто, по всей вероятности, не имел, ибо он никогда не называет себя маэстро.



Самая большая и влиятельная мастерская Урбино, периода расцвета, принадлежала семье Фонтана из Кастель-Дуранте, родоначальником которой был Николо Пеллипарио. Из всех Фонтана больше всех прославился Орацио, получавший грандиозные заказы от Карла V и Филиппа II. Шедевром его мастерской считается аптекарская посуда Палаццо Апостолико в Лорето. К лучшим экземплярам принадлежат большие вазы с изображениями на лицевой стороне фигур апостолов и святых, в то время как вся остальная поверхность покрыта пейзажами. Величайшей заслугой Фонтана было введение в майоличную живопись гротескового орнамента, в том виде, как его выработал Рафаэль и его ученики. На стенных декорациях ватиканских лоджий „гротесковые“ майолики отличались молочно-белой, блестящей поливой. Рисунок или полихром или, в подражание резным камням, серый по черному.

В середине XVI века в Урбино замечается необычайное развитие форм сосудов. Появляются великолепные вазы с рельефными масками и ручками в виде сатиров, огромные трехлопастные холодильники на львиных лапах, фляги с ручками в виде переплетающихся змеек, большие овальные блюда с горельефными украшениями, чернильницы, солонки, церковные подсвечники и т. д.

Главными представителями последних двух десятилетий XVI века были члены семьи Паталацци, писавшие целые исторические картины. XVII век нам не оставил достоверных урбинских изделий.

В сферу влияния Урбино входит целый ряд местностей, майоличное производство которых известно только по отдельным подписным произведениям или случайно сохранившимся документам. Такие вполне зависимые от Урбино мастерския существовали в Риме, Пизе, Витербо, Вероне, Турине, Монтелупо, близ Эмполи и в Ферраре.

Венеция.

Майоличное производство Венеции не отличается особенной оригинальностью и распадается на два основных периода. В первой половине XVI века венецианские мастера отражали художественные течения, шедшие из Фаэнцы, во второй половине века преобладает влияние Урбино. Верным признаком венецианского происхождения служит совершенно особая, нигде больше не встречающаяся серовато-синяя глазурь, так называемая смальтино (smaltino). Особую группу составляют



очень красивые майолики со стилизованным растительным орнаментом в персидском и китайском вкусе. Орнамент, обыкновенно, покрывает широкий борт блюда, в центральной же части профильные изображения знаменитых мужей или гербы.

Среди образцов, которыми пользовались первые венецианские мастера, большую популярность приобрели турецкие полуфаянсы. И, действительно, нигде в майоличной живописи орнаментика персидских и дамасских полуфаянсов не оставила таких глубоких следов, как в Венеции, что, впрочем, вполне понятно, так как Венеция издавна служила главным местом ввоза в Европу восточных товаров. Приблизительно после 1520 года восточный орнамент переходит на обратную сторону майолик, на лицевой же стороне он заменяется ренессансными мотивами: рогами изобилия, трофеями, масками, лентами и т. д.

Насадителем „урбинского“ стиля в Венеции был Гвидо Мерлинго. Самым плодовитым мастером второй половины XVI века является Доменико да-Венеция.

Второму периоду майоличного производства Венеции принадлежит большая группа высоких цилиндрических сосудов и пузатых ваз — горшков с широко трактованными желтыми, синими и зелеными акантовыми листьями, большими розетками и цветами на белом и синем фоне.

О венецианских фаянсах XVII и XVIII веков наши сведения довольно скудны.

Пезаро.

Судя по сохранившимся подписным образцам майоличное производство Пезаро не выявило собственного художественного лица и ограничивалось фигурной живописью в духе урбинских мастеров Фонтана и Ксанто Авелли. Датированные экземпляры относятся к годам 1540—66. Подпись на изделиях Пезаро гласит обыкновенно: „Fatto in Pesaro“.

В виде исключения попадаются иногда и имена мастеров.

По всей вероятности, именно в Пезаро изготовлялись для паломников в Лорето курьезные, но не особенно художественные чашечки с фигурой божьей матери и надписью: „Con polvere di Santa Casa“, т. е. сделанные с примесью пыли из дома пресвятой девы Марии, сохраняющейся в Лоретском Соборе.

В XVIII веке Антонио Казали и Филиппо Каллегари основали новую фабрику, развившую довольно интенсивную деятельность, не представляющую, однако, с художественной точки зрения особого интереса.



В маленьком Римини, на полпути из Пезаро в Фаэнцу, также существовало майоличное производство, о котором мы, однако, не имеем определенного понятия. Странным образом все известные нам датированные изделия Римини относятся к одному году, 1535-му.

Кастелли.

В XVII веке руководящим керамическим центром Италии становится Кастелли — маленький городок в Абруццах. От ренессансных майолик изделия Кастелли отличаются, на первый же взгляд, светлыми, бледными красками, которые, хотя и лишены глубины и силы, все же производят весьма гармоничное и приятное впечатление. Содержание живописи, согласно вкусу времени, изменяется. Сцены античной мифологии становятся реже, преобладают картины религиозного содержания по гравюрам современных, главным образом, итальянских мастеров. Многофигурные картины исполняются часто на круглых или четырехугольных изразцах. Круг изображаемых сюжетов обогащается животными и жанровыми сценами в духе Баесано и пейзажами с античными руинами. Чисто орнаментальные майолики в Кастелли, повидимому, вовсе не выделывались, орнаментальные украшения в виде акантовых листьев, цветов, масок, путти и т. п. встречаются исключительно на бортах тарелок. Некоторые майолики покрыты позолотой. Изобретателем искусства позолоты считается Франческо Саверий Груэ. Одним из самых ранних, но в то же время малоотрадным мастером был Антоний Лоллус. Лучших мастеров Кастелли дали две фамилии Груэ и Джентили, которые на самом деле покрывают изделия огромного количества близких к ним художников фаянсистов. Основателем династии Груэ был Франческо Антонио, первые подписные произведения которого относятся к 1647 году. Его сын, Карло Антонио, считался лучшим мастером фигурной живописи. Из сыновей последнего, Анастасио специализировался на изображении пейзажей, а Аурелио — животных и жанровых сцен.

Фаянсовое производство неаполитанской области пережило XVIII век, чтобы в следующем столетии пасть до степени простого кустарного производства.

Генуя и Савона.

Прежде чем окончательно распрощаться с гегемонией в области керамики, Италия дала последний расцвет в синих майоликах Генуи и Савоны. По свидетельству Пикколапассо, в Генуе в XVI веке суще-



ствовало довольно оживленное фаянсовое производство. Но, повидимому, оно ограничивалось ходким рыночным товаром и не претендовало на художественное значение. Единственный документально засвидетельствованный памятник второй половины XVI века это фаянсовая живопись в маленькой церкви деревушки Альбиссола близ Савоны с надписью: „Fatto in Albissola nel 1576". Только в конце XVII и в начале XVIII века фаянсы Итальянской Ривьеры появляются в более значительном количестве. Но они уже не имеют ничего общего с красочными и радостными майоликами Возрождения. Северо-итальянские майолики покрыты почти исключительно синей подглазурной живописью, следуя в этом отношении новому вкусу времени, выработанному в Дельфте под влиянием восточного фарфора. Во главе этого направления стоит первоначально Савона. Ее главные и самые характерные произведения — большие раковинообразные чаши с небрежно и как будто „поспешно" написанными бледно-синими „путтами", всадниками, пейзажами и растительным орнаментом. Обычной маркой является пентаграмма, т. е. печать Соломонова, в соединении с буквой S. Эти изделия приписываются большой и очень продуктивной мастерской Джироламо-Саломини. Другой часто встречающейся маркой были два наложенных друг на друга треугольника. Большое сходство с изделиями Савоны обнаруживают фаянсы Генуи, исполненные, однако, менее небрежно и более темной синей краской. Маркой служил маяк генуэзской гавани.

Французское подражание итальянским майоликам.

Итальянская майолика не оказала значительного влияния на керамику соседних стран, как это можно было бы ожидать при ее высоких художественных и технических качествах и при наличии весьма оживленных торговых сношений между Италией и остальной Европой. Правда, делались попытки насадить майоличное производство в итальянском духе в заальпийских странах, но все эти попытки имели лишь преходящее значение и не оставили более глубокого следа в истории керамики. Единственной страной, в которой стремление к подражанию итальянским майоликам дало известные результаты, которые все-таки следует отметить, была Франция.

В начале XVI века французская керамика, как и живопись и скульптура, находилась всецело в сфере влияния итальянского искус-



ства. Многочисленные итальянские гончары появляются во Франции, принося из своей великой родины уже готовые, выработанные и твердо установившиеся художественные традиции и технические приемы. С другой стороны французские гончары отправляются учиться в Италию. Но мало-по-малу это итальянское течение, столь непреодолимое в начале, начинает терять свою внутреннюю силу и постепенно растворяется в местных традициях, которые вновь пробиваются через толщу наносной иноземной культуры.

При Франциске I вызванный во Францию итальянский мастер Джироламо делла-Роббиа разукрасил для короля фаянсовыми плитами маленький замок Мадрид в Булонском лесу под Парижем, разрушенный в конце XVII века. Эта попытка применения фаянса для декоративно-архитектурных целей не вызвала, однако, подражаний и не оказала влияния на развитие французской керамики. Главнейшими центрами производства фаянсов в итальянском духе стали города Руан, Ним, Невер и Лион, при чем в первых двух работали французские мастера, а в Невере и Лионе — почти исключительно итальянские. Лионские мастера столь рабски копировали свои итальянские оригиналы, что долгое время произведения их не отличались от итальянских майолик, и только в середине прошлого века французский ученый Дарсель опознал их лионское происхожденне. В 1512 году в Лионе уже работают пять итальянских мастеров, выходцев из Флоренции, о произведениях которых нам, однако, ничего не известно. Истинными основателями лионского майоличного производства являются генуэзцы Гриффо и Франческо-да-Пезаро, деятельность которых относится ко второй половине XVI века. Конкурентами их были два фаэнтинских мастера Джулио Гамбини и его сотрудник Тардессир. Таким образом, итальянские мастера, уходившие заграницу, главным образом, под давлением все возрастающей конкуренции, ибо число майоличных мастерских в Италии с каждым годом увеличивалось, встречали на чужбине новых конкурентов в лице своих же собратьев-итальянцев.

Тарелки, блюда, чаши, вазы и кружки, приготовлявшиеся в Лионе, принадлежат к кругу урбинских майолик и отличаются от них только более небрежным рисунком и более бедной красочной палитрой. Это все те же исторические сцены (Istoriati) с множеством отдельных фигурок — настоящие картины, написанные в отвесном направлении, с преобладающей столь типичной для Урбино желтой краской. Сюжеты заимствуются из современных иллюстрированных изданий. На обороте имеются пояснительные надписи на дурном и к тому же италианизированном



французском языке. Собственно говоря, эти безграмотные надписи и являются единственным французским элементом в лионских фаянсах.

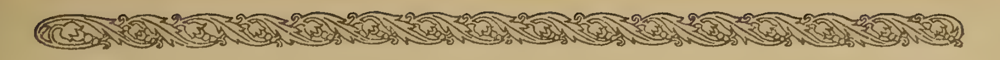
Аналогичное майоличное производство существовало на юге Франции в Ниме, с той лишь разницей, что там во главе стоял французский мастер, некий Антуан Сигалон, пользовавшийся около 1554 году уже довольно большой известностью. Нимские майолики приближаются по типу к кастель-дурантским. Где нимский керамист сумел усвоить себе стиль Кастель-Дуранте, в мастерских ли, основанных итальянцами во Франции, или на месте в Италии — вопрос пока не разрешенный.

Ним и Лион представляют типичные образцы прямого влияния Италии на французское искусство — влияние, которое, как мы знаем, проявилось тогда не только в области керамики. Мастерския этих двух городов не пережили, повидимому, своих основателей, во всяком случае, они не имели в дальнейшем никакого значения.

Совершенно иначе обстояло дело с мастерскими Невера и Руана, которые, начав с подражания итальянским майоликам, выработали свой собственный стиль и просуществовали (Руан с довольно значительным перерывом) до конца XVIII века.

В Руане период подражания итальянским фаянсам сводится к деятельности одного замечательного мастера Массео Абакэн. Шедевром Абакэн является изумительный изразцовый пол, исполненный им по заказу кардинала Монморанси для замка Экуан, сохранившиеся части которого — две огромные картины (1,60 m × 1,90 m), иллюстрирующие сцены из жизни римских героев Марка Курция и Муция Сцеволы — украшают ныне большую лестницу замка Шантильи. В Руане же были исполнены полы собора в Лангри, замков Палисси, Ла-Басти и других. Итальянизирующее и в то же время оригинальное творчество Абакэна, в котором французский вкус пробивается, главным образом, в орнаменте стоит совершенно особняком, странным образом без последователей. После его смерти вдова его одно время продолжала дело и заключила даже в 1564 году с настоятелем аббатства Кулломби (Coullomby) договор на поставку 4000 фаянсовых плит, но затем следы руанской мастерской теряются окончательно.

Следует отметить, что все изделия норманских гончаров, несмотря на итальянское вдохновение, сохраняют в декорировке известную „уравновешенность“, которая служит для них отличительным признаком. Никогда норманский мастер не отдается во власть безудержному бегу линий, никогда не запутывается в бесконечно извивающихся завитках, но всегда остается несколько холодным и бесстрастным наблюдателем



своей собственной работы, строго размеренной и заранее рассчитанной до малейших деталей. Все это остается в силе и для позднейших руанских изделий.

Невер обязан своим производством опять итальянским мастерам и покровительству герцога Лудовико Гонзага, ставшего в 1565 году, благодаря браку со старшей дочерью последнего герцога Невера, принцессой Генриэттой Клэвской, герцогом Неверским. Повидимому, новым герцогом, итальянцем, и был призван в Невер Сципионе Гамбини, по всей вероятности, родственник Джулио Гамбини, работавшего в Лионе. Но главными творцами неверской майолики были братья Конраде — уроженцы маленького городка Альбиссола близ Савоны, славного и мощного центра итальянской майолики.

Конраде обосновались в Невере в 1578 году. Один из них — Доминик, протежируемый герцогом Гонзага, был принят в 1598 году королем Генрихом III во французское подданство, а сын его Антуан получил в 1647 году при Людовике XIV звание придворного поставщика „fayencier de la Maison du Roy“. К концу XVII века слава Невера настолько упрочилась, что в 1599 году Агостино Конраде отправил в столицу четыре столовых гарнитур из белого раскрашенного фаянса. Неверские майолики являются прямыми подражаниями итальянским, преимущественно урбинским и фаэнтинским, но к сожалению в период их упадка. В этом и заключается трагедия французского фаянсового производства в итальянском вкусе, что подражание итальянским майоликам началось не во время их расцвета, а слишком поздно, когда некогда столь славное майоличное производство Италии уже начало вымирать (да и мастера, приходившие из Италии, были лишь немощными последователями славных мастеров эпохи расцвета). Фаянсы первого периода украшены обыкновенно мифологическими сценами, заимствованными из современных гравюр.

В раскраске неверских фаянсов преобладают синие и желтые тона, которые обладают свойством быстро приедаться. Особенно характерны для Невера изготовлявшиеся в огромном количестве и имеющиеся почти во всех собраниях кувшины и вазы, самых различных фасонов и размеров, украшенные все теми же желтыми морскими божествами, играющими в синих волнах. Краски, что касается силы и блеска, значительно уступают даже упадочным, современным им изделиям Урбино. Рисунок по сравнению с итальянскими майоликами отличается какой-то неприятной сухостью и резкостью контуров. Очень типичны для неверских изделий резкие ломаные линии волн.



Конраде не были единственными мастерами в Невере. В начале XVII века в городе имелись еще 4 других мастерских, среди которых заслуживает особого упоминания мастерская Петра Кустаде, названная им „Страус“ — à l’Autriche.

Вообще в это время входит в моду давать мастерским особые названия. Так, например, фаянсовая фабрика некоего Этьена носила довольно странную вывеску „Ecce Homo“ — „Се человек“.

Невер из всех фаянсовых центров Франции дольше всего сохранил связь с Италией, и итальянские течения в творчестве северо-французских фабрик имеют всегда своим исходным пунктом Невер, мастера которого, казалось, унаследовали от своих учителей страсть к передвижению. Неверских мастеров мы часто встречаем на севере Франции.

Чрезвычайно любопытно, что чуждое итальянское влияние было в Невере вытеснено другим, также чужеземным влиянием, восточным. В XVII веке в Невере выработался каким-то образом новый и весьма приятный стиль, в котором главную роль играет персидский орнамент. Фаянсы этого второго периода расписывались исключительно синим цветом. Но они уже принадлежат, по духу своему, по тем задачам, целям и идеалам, которые они себе ставили и преследовали, следующему веку. С живописью синей краской начинаются великие завоевания французского фаянса XVIII века.

Все четыре выше перечисленные итальянизирующие мастерския во Франции: Лиона, Нима, Руана и Невера имели, как мы уже отметили, лишь временное значение. И это, если мы вдумаемся несколько глубже, вполне понятно и логично. Итальянская майолика, клонившаяся на родине к упадку, не могла в то же время на чуждой ей почве Франции дать новый и значительный расцвет.

Фаянсы из Сен-Поршера.

Начав с рабского и далеко не блестящего подражания итальянским майоликам, французская керамика XVI века обновила две замечательные попытки к оригинальному творчеству, попытки, не поведшие, правда, к успеху и не имевшие влияния на другие европейские производственные центры, но внесшие сами по себе в сокровищницу европейского искусства замечательные произведения, возбуждающие и теперь всеобщее удивление.



Чаша. Фаянс Сен-Поршер, XVI в.

Государственный Эрмитаж.



Дно чаши. Фаянс Сен-Поршер, XVI в.

Государственный Эрмитаж.



Фляга. Фаянс Сен-Поршер, XVI в.

Государственный Эрмитаж.



Палисси. Сосуд с ручкой. XVI в.

Фон синий, ручка и ободок—цвета крем; в. $10^{3}/_{4}$ в., ш. $8^{3}/_{4}$ в.



Палисси. Блюдо. XVI в.

Диам. 20 в.



Палисси. Блюдо с изображением Венеры и амуров. XVI в.

Дл. $19\frac{1}{2}$ в., ш. 16 в.



Невер. Блюдо с изображением охоты на льва. XVIII в.

Диам. 22½ в.



Невер. Фляга с изображением Аполлона и Дафнии. XVIII в.

в. $12^1/_4$ в., ш. 10 в. (Итальянский тип).



Страссбург. Часы раб. Paul Hannong. XVIII в.

в. 3 ф. 9 в., ш. 18 1/2 в.



Страссбургъ. Ваза раб. Paul Hannong. *XVIII в.* *Sceaux. Ваза с медальонами.*

в. 10 в. *Марка O. p., в. 10½ в.*



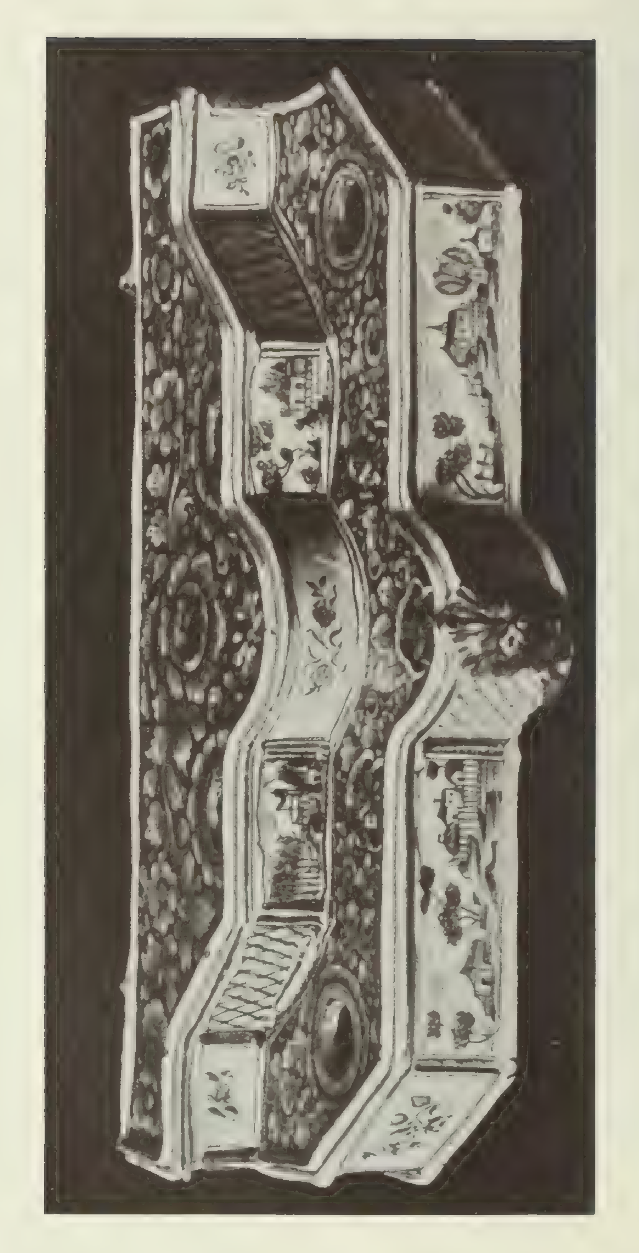
Руан. Сосуд в виде шлема с ручкой. XVIII в.

Рисунок в несколько красок; в. 10 в.



Руанский фаянс. Ваза с крышкой. XVIII в.

Многоцветный рисунок. Герб герцога Люксембургского. В. 44 в.



Ренн. Чернильница в белых и желтых тонах. XVIII в.

дл. 9 в.



Лилль. Алтарное украшение. XVIII в.

в. 34 в.



Первая из этих двух попыток, это — очаровательные маленькие фаянсы, называемые то „фаянсами Генриха II“, то „уаронами“, то „сен-поршерами“.

„Сен-Поршеры“, как их теперь обыкновенно называют, появляются впервые на горизонте европейских коллекционеров в тридцатых годах прошлого столетия, и сразу вокруг них создается атмосфера легендарности и загадочности, сгущению которой способствует их чрезвычайная редкость и строгая обособленность, и доныне еще тайна изделий из Сен-Поршера не разгадана. До сих пор еще мы не знаем, чье вдохновение вылилось в изящные формы этих маленьких ваз, кувшинов, чаш, солонок, подсвечников, таких хрупких и легких, напоминающих по своему материалу старую слоновую кость и покрытых черным „траурным“ узором? Для каких тонких ценителей были предназначены эти миниатюрные керамические изделия, поражающие нас совершенно своеобразной красотой форм и декоративных мотивов, навеянных мечтами не то скульптора, не то архитектора, не то золотых дел мастера, не то художника-переплетчика, и составляющие ныне предмет величайшей гордости немногих музеев и частных собраний.

Внимание широкой публики было обращено на эти восхитительные произведения ренессансной керамики, отражающие чисто французское понимание красоты, лишь Лондонской выставкой в 1862 году, на которой были выставлены двадцать три образца из числа известных в то время 54-х фаянсов Генриха II.

Не отличаясь ярко выраженным национальным или местным характером, маленькие „поршеры“ заняли совершенно исключительное положение среди художественных произведений керамики, так как, несмотря на несомненную принадлежность этих загадочных фаянсов к эпохе ренессанса и на украшающие их гербы и исторические эмблемы, долгое время не было известно ни место их происхождения, ни имя создавшего их мастера, ни, наконец, способ их изготовления. При таких условиях, вполне естественно, открывался широкий простор для всякого рода догадок и гипотез.

Первые французские исследователи об'явили автором загадочных фаянсов Бенвенуто Челлини, хотя о деятельности Челлини, как керамиста, нам ровно ничего не известно.

Тэнтюрье, составивший каталог всех известных в его время сен-поршеров, высказался за авторство одного из двух учеников Челлини, Паголо или Асканио, прочно обосновавшихся во Франции, после от'езда их учителя в Италию в 1545 г. Согласно другой не менее фантастичной



гипотезе, которую защищал в 1861 году Деланж, автором сен-поршеров был один из членов семьи делла-Роббиа-Джироламо, принимавший участие в отделке знаменитого замка Франциска I Мадрид, в Булонском лесу. Деланж присоединялся при этом к мнению художника Ваттьэ (Emile Vattiers), усматривавшего в арабесках, украшающих сен-поршеры, скорее влияние типографского и переплетного мастерства и склонного считать сотрудником Джироламо известного печатника и живописца Тори (Geoffroy Tory). И действительно, сходство между декоративными мотивами сен-поршеров и французских переплетов времен Генриха II поразительно. Наконец, некоторые исследователи полагали, что сен-поршеры были исполнены не во Франции, а во Флоренции, по специальному заказу Медичисов для поднесения королю Гендиху II — супругу Екатерины Медичи. Параллельно с тенденцией приписывать эти замечательные произведения керамики итальянским мастерам, уже рано стало обнаруживаться убеждение, что они были созданы французским мастером. Это мнение получило со временем всеобщее признание уже потому, что почти все сен-поршеры были найдены во Франции, в Турене, в Пуату и в соседних с ними областях.

Если место изготовления сен-поршеров вызывало такой горячий спор среди ученых, то относительно времени их происхождения не существует ни малейшего разногласия. Сен-поршеры принадлежат к эпохе ренессанса: не только формы, орнамент и стиль носят отпечаток этого времени, но и гербы, эмблемы и монограммы указывают на период царствования последних королей из дома Валуа.

На хрупких изделиях Сен-Поршера мы встречаем загадочную саламандру Франциска I, скромную монограмму дофина Генриха, знаменитую монограмму короля Генриха II и его возлюбленной Дианы де-Пуатье, служившую как бы эмблемой Франции в течение кратковременного и блестящего царствования сына Франциска, и, наконец, эмблему (три полумесяца) той же Дианы, прекрасной герцогини Валентинуа, владевшей сердцами двух французских королей — старого, веселого и жизнерадостного Франциска I и молодого разочарованного и скучающего Генриха II. Этими монограммами и эмблемами об'ясняется название „фаянсы Генриха II“, а также „фаянсы Дианы де-Пуатье“ — названия, встречающиеся во французской литературе.

В 1864 году французский историк Бенжамэн Филлон (Benjamin Fillon) выдвинул гипотезу, что так называемые „фаянсы Генриха II“ изготовлялись в замке Уарон (Oiron) близ города Туар (Thouars). Филлону попалась в руки миниатюра XVI века с обычным аллегорическим изо-



бражением июля-месяца, на которой крестьянин, собирающий урожай, пьет из глиняной фляги. Ученому историку показалось, что фляга эта представляет сосуд из группы фаянсов Генриха II, а так как на том же листе были помещены герб и девиз старинного французского рода Гуфье (Gouffier), происходящего как раз из той части Франции, где было найдено большинство фаянсов Генриха II, то Филлон со смелостью человека, сделавшего неожиданное открытие, решил, что Гуфье должны иметь то или другое отношение к загадочным фаянсам. Исследовав все владения семейства Гуфье, он нашел в замке Уарон, близ Туара, на полпути между Блуа (Blois) и Ла-Рошель (la Rochelle), в домовой капелле замка плиты, изготовленные из той же, но только менее очищенной глины, что и фаянсы Генриха II. Эти плиты, исследованные специалистами, в связи с тем обстоятельством, что некоторые архитектурные детали представляют аналогии с украшениями на фаянсах Генриха II, показались пылкому историку неопровержимыми доказательствами в пользу выставленной им гипотезы. Кроме того, гербы, украшающие загадочные фаянсы, принадлежали лицам, бывшим ближайшими соседями Гуфье.

Род Гуфье, известный уже в XIII веке, выдвинулся, благодаря Гильому де-Гуфье, любимцу Карла VII и Агнесы Сорель, воспитателю Людовика XII и первому владельцу замка Уарон. Сын Гильома — Артюс де-Гуфье, большой любитель рыцарских романов и знаток придворных празднеств, был министром Франциска I и умер в 1519 году. Вдова Артюса, носившая титул госпожи де-Буази (Madame de Boisy), была воспитательницей дофина Генриха и матерью знаменитого Клода де-Гуфье, владевшего несметными богатствами, игравшего видную роль при дворах Генриха II и Карла IX и ставшего бессмертным в лице маркиза Карабаса в сказке о „Коте в сапогах“.

Благодаря Филлону, вдове Артюса де-Гуфье суждено было стать героиней любопытной керамической легенды. Принадлежавшая к одному из знатнейших родов Франции, госпожа де-Буази страстно любила мир духовных интересов. Когда умер ее муж, блестящий маркиз Артюс, она сосредоточила все силы своей души на любви к искусству. Покинув шумный двор Франциска, маркиза вела затворнический образ жизни в замке Уарон, где у нее явилось желание заняться керамикой. Сотрудниками ее стали библиотекарь замка Бернар (Jean Bernard) и мастер Шерпантье (François Cherpentier). Вдохновляемые владетельницей замка Бернар и Шерпантье стали изготовлять те нежные и очаровательные сосуды, которые стали впоследствии известны под назва-



нием „фаянсы Генриха II“. Но в 1537 году умерла маркиза. Вдохновение ее только в слабой степени перешло на ее сына Клода, и мало-по-малу изделия замка Уарон стали утрачивать свою своеобразную прелесть.

Красивая и романтическая версия Филлона удовлетворяла всем требованиям. Она указывала место производства таинственных фаянсов, называла имя автора, об'ясняла историю возникновения производства и, наконец, так красиво и эффектно освещала фигуру госпожи де-Буази, одной из замечательнейших женщин французского Возрождения. Миниатюрные размеры и причудливость форм изделий замка об'яснялись тонким „женским“ вкусом госпожи де-Буази, а черный, как бы траурный, узор, покрывающий маленькие хрупкие сосуды, — угнетенным душевным состоянием маркизы, искавшей в искусстве печального примирения с жизнью и смертью.

Как многое другое, наука уничтожила и эту красивую легенду.

В 1888 году труд Филлона подвергся внимательной и суровой критике тонкого и проницательного ученого Бонафэ (Edmond Bonnaffé). Бонафэ прежде всего указал на то, что если даже считать, что фляга на найденной г. Филлоном миниатюре с гербом Гуфье действительно изображает одно из интересующих нас изделий — с чем он, однако, не может согласиться, — то, во всяком случае, миниатюра Гуфье может лишь служить доказательством происхождения фаянса из Пуату, а отнюдь не из замка Уарон. Существование гончарной мастерской в Уароне об'ясняется просто обилием керамических украшений замка. Что же касается общих черт, которыми отличаются украшения „уаронов“ и украшения замка, то они являются лишь той общей печатью, которую мода накладывает на все одновременные памятники искусства. Придя к заключению, что нет никаких оснований предполагать, что в гончарной мастерской замка Уарон, кроме простых глиняных изделий, изготовлялись тонкие фаянсы, и что Гуфье имели хоть малейшее отношение к этому делу, Бонафэ переходит к изложению своего открытия. В 1887 году им были найдены в инвентаре герцога де-ля-Тремуйль (François de la Trémoille), от 1542 г., а также в инвентаре его сына, от 1577 года, две чаши и две солонки из сен-поршерской глины, хранившиеся с другими редкостями в замке Туар в Пуату. Из текста инвентарей явствует, что эти предметы отличались хрупкостью, так как обе солонки хранились в особой коробке, и что они причислялись к исключительно редким и ценным вещам, так как находились в коллекции редкостей, а не в поставцах с посудой. Кроме того, Бонафэ обратил внимание исследователей на то, что городок Сен-Поршер принадлежал к епархии Брессюир



(Bressuire) и находился отчасти в зависимости от владетелей последней Лаваль-Монморанси. Этим об'ясняется, что четыре самых ранних и вместе с тем прекрасных образца изделий Сен-Поршера, к которым принадлежат фляга и чаша в Эрмитаже, носят герб Пьера де-Лаваль-Монморанси (Pierre de Laval Monmorency), барона де-Брессюир. На основании всех этих новых исторических данных, Бонафэ выдвинул новую гипотезу о происхождении „фаянсов Генриха II“ не из замка Уарон, а из мастерсксой Сен-Поршера. Гипотеза Бонафэ была встречена весьма сочувственно. Действительно, трудно и обидно было поверить, что маленькие шедевры Сен-Поршера, бережно хранившиеся и тщательно оберегавшиеся, несмотря на бесценность своего материала, вместе с драгоценностями, все погибли. Кроме того, гипотеза Бонафэ нашла вскоре подтверждение в целом ряде новых дополнительных открытий. Но соглашаясь с весьма веским и убедительным мнением Бонафэ, мы все же должны признаться, что и ныне продолжаем вращаться в области гипотез, ибо у нас нет прямых доказательств, что упоминаемые в старых французских инвентарях изделия из сен-поршерской глины тождественны с нашими загадочными фаянсами. Если результаты исследований о происхождении „сен-поршеров“ не могут быть признаны вполне удовлетворительными, то изучение массы, служившей для изготовления этих редких изделий, а также самой техники их выделки, привело к выводам, вполне исчерпывающим эту часть вопроса.

Так, уже давно доказано, что эти предметы из белой глины, покрытой прозрачной свинцовой глазурью, придающей им характерный оттенок старой слоновой кости, не имеют ничего общего с итальянскими фаянсами и фаянсами Палисси, покрытыми оловянной глазурью. В период процветания мастерской Сен-Поршер, слово „faïence“ во Франции не вошло еще в употребление. Несмотря на все это, „поршеры“ продолжают причисляться к категории ф а я н с о в, между тем, как единственным точным обозначением является французский термин „poterier fines“ — тонкий фаянс. Относительно техники установлено, что она представляет дальнейшее развитие инкрустации, применявшейся для орнаментации в е л и к о л е п н ы х п л и т XIII в е к а.

Гениальный мастер, изготовлявший „сен-поршеры“, пользовался при этом деревянной или, скорее, металлической матрицей для вдавливания рисунка; получавшиеся, таким образом, углубления он заполнял окрашенной глиной красного, коричневого, зеленого, синего или желтого цветов.

По всей вероятности, изделия Сен-Поршера не предназначались для продажи. Все они отличаются маленькими размерами и, очевидно,



не употреблялись в домашнем обиходе. Этим только и можно об'яснить тот факт, что, несмотря на их хрупкость, они дошли до нас в сравнительно большом количестве и, за немногими исключениями, в прекрасной сохранности. В настоящее время их насчитывают около ста штук. Границы времени изготовления „сен-поршеров" определяются приблизительно с 1525 года по 1565 год.

Творение их анонимного автора может быть разделено на три периода. К первому периоду принадлежат самые прекрасные и, вместе с тем, самые простые по формам предметы. Поверхность сосуда остается гладкой, рельефные украшения применяются редко, инкрустированный, одноцветный, обыкновенно темный орнамент расположен концентрическими поясами. Прототипом этого периода являются фляга и большая чаша на низкой ножке в собрании Эрмитажа. Оба предмета с гербами Лаваль-Монморанси. Ко второму периоду относятся предметы, представляющие как бы миниатюрные произведения архитектуры; украшениями служат колонки, пилястры, кариатиды, карнизы и проч. Желтый, красный и коричневый тона заменяют несколько строгую одноцветную раскраску первого периода.

В большом количестве встречаются солонки и подсвечники. Полное представление об этих изящных и своеобразных, не вполне соответствующих природным качествам глины керамических изделиях Сен-Поршера дает солонка в Шуваловском собрании в Петрограде. Такая же эрмитажная солонка несколько грубее — и по моделировке, и по раскраске. Третий период превосходит второй изобилием украшений. Художник окончательно отказывается от керамических форм и стремится подражать прекрасным, модным в то время изделиям золотых дел мастерства. Можно подумать, что он хочет соперничать с эмальерами Лиможа. Характерной особенностью этого периода является плетеный, ленточный орнамент, столь искусно использованный золотых дел мастерами, переплетчиками и граверами времен Генриха II. Лента мастера из Сен-Поршера — одноцветная или окаймленная более темной полосой — вьется на фоне арабесок, выведенных гибкой, легкой и уверенной рукой. К этому периоду принадлежат главным образом чаши, кувшины с ручками, в виде фигур сирен и сатиров и так называемые „поильники" (biberons). В Эрмитаже этот период представлен чашей на высокой ножке с сфинксами и масками.

Все попытки воспроизвести „сен-поршеры" надо признать неудачными — имитации Pull, Minton, Journeau, шведской фабрики Gustafsberg и друг. совершенно не передают хрупкой прелести оригиналов.



Бернар Палисси.

Второй попыткой французской керамики XVI века к самостоятельному творчеству были фаянсы Бернара Палисси.

Бернар Палисси безусловно из всех художников, посвятивших себя керамике, самая популярная личность и воплощает в себе для многих всю французскую керамику. Имя его стало как бы символом неутомимого идейного работника, сперва непризнанного, затем торжествующего, добивающегося славы и почета и, наконец, умирающего в тюрьме стойкой жертвой своих убеждений. Но говоря откровенно, Палисси сам очень много способствовал своей славе, воздвигнув своими увлекательно написанными мемуарами пышный пьедестал для своего будущего памятника в воспоминаниях потомства.

Блестяще и всесторонне одаренный Палисси был не только керамистом, по также геологом, физиком, химиком, агрономом, садовым архитектором, живописцем по стеклу и весьма интересным и живым писателем и даже, отчасти, мыслителем. Он написал книгу под заглавием „Удивительные исследования о природе вод, фонтанов, металлов и т. д.“ (длиннейшее заглавие, согласно обычаю того времени, содержит краткий перечень всего изложенного в книге), которая, согласно отзыву историков, ставит его выше своего века и свидетельствует о глубокой оригинальности его мысли.

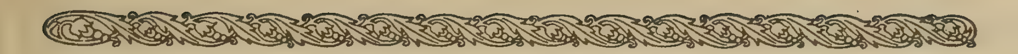
Палисси родился около 1510 года на юге Франции, согласно одним сведениям, в окрестностях Ажэна, а по другим, Сэнтонжа. Мы ничего не знаем о среде, из которой он вышел, и когда и в чем сказались первые проблески его аристократической натуры. Охваченный внутренним беспокойством своего времени, он рано отправился путешествовать, обошел юг Франции, близлежащие области Германии, Пиренеи и Нидерланды. В годы странствий он работал в качестве живописца по стеклу, одновременно собирая материалы для своих будущих научных изданий.

В 1542 году мы застаем его в Сенте (Saintes), „обремененного женой и детьми“, и, несмотря на разнообразные доступные ему профессии, „в борьбе с жестокой нуждой“. В то же время он мечтает о великих открытиях, которые должны вызвать переворот в искусстве и промышленности. Во время путешествий с Палисси произошел случай, который произвел на него потрясающее впечатление и определил все дальнейшее направление его работ. Где-то, в какой-то мастерской, ему показали глиняный эмалированный сосуд такой необычайной кра-



соты, что Палисси с того момента „вступил в борьбу с своим духом" и „начал искать эту эмаль, как человек, блуждающий в потемках". И вот эти „искания" стали причиной всех бедствий Палисси, которые он переносил с таким мужеством в течение пятнадцати лет, но которые в то же время свидетельствуют о силе и превосходстве его духа. Вместо того, чтобы удовлетвориться подражанием модным в то время и выгодным в смысле продажи итальянским майоликам, Палисси предпочел пойти собственными путями и добиться новых результатов. Много было высказано предположений, что это был за сосуд, столь поразивший французского мастера. Одни высказываются в пользу итальянских майолик, другие полагают, что это был фарфор, китайский, японский или персидский, уже проникший к тому времени в Европу. Вопрос этот остается неразрешенным. После долгой упорной работы, свидетельствующей о неиссякаемом творческом энтузиазме, и целого ряда опытов, весьма драматически описанных Палисси в своих мемуарах, ему, наконец, удалось найти секрет изготовления прозрачных, окрашенных в массе разноцветных полив желанного качества и красоты. Временами, чтобы успокоить своих кредиторов и накормить многочисленную семью, Палисси снова возвращался к своей профессии землемера, но как только ему удавалось отложить небольшую сумму денег, он опять принимался за опыты, сопровождавшиеся насмешками и презрением его сограждан. Первоначально он изготовлял посуду с так называемой „яшмовой поливой", а затем фаянсы, украшенные рельефно исполненными змеями, лягушками, рыбами, ящерицами, ракушками, травами и т. д., которые остались самыми популярными памятниками его гения. Слава Палисси росла, а его своеобразные изделия снискали ему покровительство важных господ, к протекции которых ему впоследствии неоднократно приходилось прибегать. Изобретенные им фаянсы Палисси назвал несколько странно „сельской глиной" — „rustiques figulines". Название это, повидимому, должно было указывать на то, что все декоративные элементы заимствованы из сельской природы. Самым влиятельным покровителем Палисси был герцог Анн-де-Монморанси, руководивший делами государства при малолетнем короле Карле IX. Любопытно, что Монморанси, принадлежавший к самым видным вождям католической церкви, действительно, никогда не отказывал в своей помощи Палисси, страстному приверженцу кальвинизма.

Как раз в момент высших триумфов Палисси город Сэнт стал ареной ожесточенных боев между гугенотами, исповедывавшими кальвинизм, и католиками. В июне 1562 года город был завоеван гугено-



тами, а в октябре того же года снова попал в руки католиков, которые, как полагается в таких случаях, опьяненные победой, предались безудержной мести и решили раз навсегда рассчитаться со своими противниками. Палисси, несмотря на охранные грамоты, выданные ему губернатором Аквитании, герцогом Монпансье, был арестован и уведен в тюрьму в Бордо. Тогда Анн-де-Монморанси выступил открыто на защиту своего любимца, использовал свое влияние на королеву-мать, которая „как всякая Медичи, любила искусство", и добился его освобождения.

Одновременно Палисси было пожаловано звание „королевского изобретателя сельской глины" (Inventeur des rustiques figulines du roi), которое впредь должно было его оградить от подобных преследований. Палисси, однако, предпочел не возвращаться более в Сент, связанный для него с такими тяжелыми воспоминаниями, и поселился в Ла-Рошеле, где он издал свой первый печатный труд под длиннейшем заглавием, которое мы приведем полностью, так как, с одной стороны, оно дает нам понятие о разносторонности автора, а с другой — является любопытным бытовым документом.

Заглавие гласит: „Действительное средство, благодаря которому все жители Франции могут увеличить и умножить свое состояние. А также те, которые не имеют никаких научных познаний, смогут научиться философии, необходимой всем обитателям земли. А также книга эта содержит рисунок сада, представляющий столь же приятное, как и полезное изобретение. А также рисунок и план защищенного и совершенно неприступного города. Изложено мастером Бернаром Палисси из города Сэнта, керамистом и изобретателем „сельской глины" короля и герцога Монморанси, пэра и коннетабля Франции. Ла-Рошель, в типографии Бартелеми Бертона, 1563 год".

Титульный лист этой книги, с столь странным и нелишенным характера саморекламы заглавием, украшен виньеткой и девизом, выбранным, по всей вероятности, самим автором: „Бедность мешает преуспевать выдающимся умам". Особенно интересно в его книге описание „Усладительного сада" (Jardin délectable), в котором Палисси точно предвозвещает полные настроения и укромной прелести сады XVIII века, на фоне которых разыгрался апофеоз старой Франции. Вообще, устройство садов чрезвычайно интересовало Палисси, страстно любившего природу, в чем сказывается его причастность к эпохе Возрождения, как бы вновь открывшей людям глаза на красоту мира божьего.

В качестве садового архитектора Палисси прославился устройством

особого рода гротов. Гроты Палисси представляли маленькие пещеры в искусственных скалах, покрытых мхом и растениями, среди которых скользят и извиваются, блестя на солнце, змеи, ящерицы, ужи, разное другое зверье, при чем все, и скалы, и растения, и пресмыкающиеся были исполнены из блестящей глазированной глины. Мода на гроты пришла во Францию из Италии. Гроты служили целью прогулок, а также для разыгрывания довольно невинных фарсов. Когда гости входили в грот, хозяин нажимал потайной рычаг и все присутствующие поливались дождем. Спеша уйти от обильно льющейся на них воды, гости толкались в узких дверях, что также подавало повод к веселым шуткам. В таком виде гроты просуществовали довольно долго, особенно в провинции, пока в XVIII веке их не вытеснила мода на „естественное“.

Первый такой грот был выстроен Палисси для коннетабля Монморанси в саду Экуанского замка. Для самого дворца Палисси исполнил живописные стекла и изразцы для полов и стен, к безграничному сожалению уничтоженные при Наполеоне I и замененные новыми, украшенными монограммой императора. Такие гроты были сооружены Палисси и при целом ряде других замков, но все они, как и Экуанский, исчезли бесследно.

В 1565 году король Карл IX с своей матерью Екатериной Медичи посетил юг Франции. Во время этого высочайшего путешествия Палисси был представлен королеве-матери, которая ознакомилась с его „сельской глиной“. В следующем году королева вызвала мастера в Париж, где ему была поручена постройка грота, по образцу Экуанского, в саду возводившегося по планам Филибера де-Лорма Тюильерийского замка. Палисси переселился в Париж в конце 1566 года или в самом начале 1567 года. Во дворе Тюильери ему была устроена мастерская, откуда и его прозвище „мастера Бернара Тюильерийского“ (maître Bernard des Tuileries). Знаменитый грот Екатерины Медичи, упоминаемый во многих документах конца XVI века, ныне более не существует. Жалкие остатки его были найдены в 1855 г., во время рытья траншей для прокладки водопроводных труб. Место мастерской было открыто в 1865 году в нескольких шагах от Триумфальной арки на „площади Карусели“.

Близость ко двору спасла, очевидно, Палисси в страшную Варфоломеевскую ночь (1572 г.), во время которой погибли почти все его единоверцы и в том числе гениальный скульптор Ж. Гужон. Попав из глухой провинции в столицу, в кипучий центр духовной и культурной жизни страны, Палисси все больше и больше стал увлекаться ученой



и общественной деятельностью и с новым жаром принялся за свои научные исследования. Он прочел в Париже 12 публичных лекций, которые имели шумный успех и которые он издал в печатном виде в 1580 году. Упоминая об этих лекциях в своих мемуарах, Палисси не забывает сообщить, что об'явления о них были расклеены „на всех углах". Зная заглавия его книг, мы легко можем себе представить и содержания этих об'явлений. В 1588 году при слабохарактерном Генрихе III Палисси был, все-таки, арестован, как кальвинист, и брошен в тюрьму, где он и скончался в 1590 году. Сохранился трогательный исторический анекдот, как Генрих III посетил старого мастера в тюрьме и предлагал ему свободу под условием перехода в католичество, но верный своим убеждениям восьмидесятилетний старец отказался, предпочитая смерть ренегатству.

В творчестве Палисси различаются три периода. К первому — периоду исканий и опытов — принадлежат фаянсы, покрытые так называемой „яшмовой эмалью", состоящей из цветов синего, зеленого и фиолетового. Тон эмалей необычайно глубокий, сочный и чистый. В этих ранних работах чувствуется совершенно определенно рука самого мастера. В последующие годы, постоянно отвлекаемый пропагандой различных научных и религиозных идей, Палисси, повидимому, все чаще и чаще полагался на своих помощников, наложивших очень скоро на изделия его мастерской мертвящую печать фабричного производства.

Ко второму периоду, совпадающему с расцветом творческих сил мастера, принадлежат так называемые сельские глиняные изделия (rustiques figulines). Это преимущественно большие неглубокие, всегда овальной формы, блюда и тарелки с широкими прямыми краями. Поверхность предмета представляет обыкновенно реку, руслом которой служит галтель на дне блюда. Средняя, слегка выдающаяся, часть является как бы островком, на котором предательски спокойно, точно греясь на солнце, спит змея. В реке плавают рыбы и лягушки, и на борту среди разбросанных веток, ракушек и камушков ползают раки и скользят ящерицы. Блюда эти, исполненные в высоком рельефе и представляющие своего рода „натуралистические этюды", служили исключительно для украшений открытых буфетов, а быть может также, что вполне в духе того времени, ставились на стол с целью пугать гостей. И действительно, все эти пресмыкающиеся должны были производить на людей слабонервных довольно сильное впечатление. Кружки, бутыли и фляги с такого рода украшениями встречаются значительно реже.



Французский историк прикладных искусств Андрэ Поттьэ нашел относящийся к концу XVI века документ с описанием изготовления таких „сельских фаянсов“. На оловянное блюдо наклеивались, посредством венецианского терпентина, листья, ракушки, окаменелости и т. п., составляющие обыкновенно фон композиций. Между ними прикреплялись посредством тонких нитей, продетых сквозь маленькие дырочки, сделанные в самом блюде, различные пресмыкающиеся, образующие главные декоративные мотивы. Затем, все это покрывалось тончайшим слоем гипса, при помощи которого приготовлялась и сама глиняная форма. Главная прелесть „сельской глины“ состоит в удивительном искусстве, с которым передана природа в связи с богатым, красивыми поливами, и гармоничным сочетанием красок. Но чисто художественные достоинства этих изделий не особенно велики и прославили они имя Палисси скорее своей новизной, редкостью и оригинальностью и созданной любителями всего необычайного модой на них.

Третий период может быть назван парижским. Пребывание в столице внесло новую струю в творчество мастера. „Сельская глина“ в Париже, повидимому, очень быстро приелась, и Палисси пришлось изменить свой довольно однообразный художественный репертуар, состоящий все из тех же ящериц, змей, саламандр, лягушек и т. п. И вот мы видим, что натуралистические элементы начинают уступать место с одной стороны геометрическому и растительному орнаменту, а с другой стороны — фигурным изображениям. К первой серии принадлежат прелестные ажурные корзиночки и блюда и тарелки с широкими бортами, снабженными небольшими углублениями, предназначавшимися для разных пряностей, употреблявшихся в те времена в большом количестве. Что касается фигурных блюд, то для их изготовления Палисси совершенно очевидно не доставало соответствующей художественной подготовки. Большинство из них исполнено при помощи гипсовых слепков с металлической чеканной посуды. Это своего рода глиняные копии знаменитых оригиналов, доступных лишь немногим. Очень часто Палисси пользовался слепками с работ своего единоверца, оловянных дел мастера Франсуа Брио. Шедевр Брио — блюдо с аллегорической фигурой Воздержанности — копировалось в мастерской Палисси бесконечное количество раз. Кроме того, Палисси пользовался специально для него изготовленными различными художниками барельефами, представляющими библейские и мифологические сцены, которые он воспроизводил в глине и покрывал разноцветными поливами. С чисто керамической точки зрения фигурные блюда стоят ниже изделий второго пе-



риода. Красочная палитра их эмалей беднее, тусклее, и очень часто появляется на них какой-то грязновато-мутный тон.

Работы Палисси пользовались в Париже большим успехом и раскупались в огромном количестве. После смерти Екатерины Медичи в ее инвентаре значилось до 180 его произведений.

Любопытно отметить, что Палисси не оказал никакого влияния на дальнейшее развитие французской керамики, хотя само производство продолжалось еще долго после его смерти, прежде всего, его двумя сыновьями — Николя и Матюрином, имена которых встречаются рядом с именем их отца в счетах королевы-матери. Единственным исключением является фабрика Авон близ Фонтенебло, на которой изготовлялись глиняные фигурки, покрытые эмалями, совершенно такого же вида и состава, как поливы Палисси. Геруард, лейб-медик Людовика XIII, тогда еще младенца, день за днем отмечавший жизнь будущего короля, очень часто упоминает, во время пребывания двора в Фонтенебло, прогулки дофина и его сестры в Авон, где дети покупали „маленькие глиняные фигурки" (petits marmousets de poterie).

24-го апреля 1608 года Геруард записывает: „Сегодня прибыла в Фонтенебло герцогиня Монпансье навестить маленького герцога Орлеанского и привела свою дочь, трехлетнюю девочку. Принц обнял ее и подарил ей маленькую глиняную кормилицу, которую он держал в руках". Фигура этой Авонской кормилицы дошла до нас в нескольких экземплярах, при чем одна из них находится в Эрмитаже. Большой популярностью пользовалась, имеющаяся во многих музеях и частных собраниях группа, представляющая мальчика, несущего в фартуке щенят и преследуемого сукой (один экземпляр также в Эрмитаже). Среди других многочисленных и очень милых групп и статуэток Авона часто встречаются различные музыканты.

Изделия Палисси снова вошли в моду в середине прошлого столетия в эпоху романтизма, когда особенно увлекались его биографией, в которой легенды о поисках разноцветных эмалей сочетались с документально подтвержденными сведениями о деятельности Палисси в качестве религиозного борца и об его трагической кончине в темнице. Усиленный спрос на его фаянсы вызвал, как это обыкновенно бывает, и подражательное производство. Открылись две мастерския, одна в Париже — Пуля, а другая в Туре — Ависсо, которые стали с действительно изумительным совершенством подражать работам Палисси. Единственным более или менее надежным отличительным признаком парижских имитаций середины XIX века от оригиналов XVI века служит их сра-



внительно легкий вес. Много имитаций или подделок — провести здесь границу довольно трудно — вышли также из парижской мастерской Корплэ, известной, главным образом, по части реставрации эмалей.

Хорошие собрания приписываемых Палисси фаянсов и статуэток Авона имеются в Эрмитаже и в Шуваловском собрании.

Голландский фаянс.

Голландское фаянсовое производство, возникшее с совершенно определенной целью имитации дальне-восточному фарфору, стоит в истории фаянса как бы особняком. Хотя оно и достигло в XVII веке значительного расцвета, оно все же, по существу своему, осталось искусством подражательным, а не оригинальным, свидетельствующим не столько о творческом вкусе голландских мастеров, сколько об их умении воспринимать и претворять чужеземные элементы. Правда, и в других европейских странах дальне-восточный фарфор вызвал попытки к подражанию, но там они имели лишь эпизодическое значение и не оказали заметного влияния на общий ход эволюции местной керамики. В Голландии же из стремления подражать возникло производство в художественном отношении не только равноценное своим образцам, но даже в известном отношении их превосходящее.

В старых голландских документах фаянс и мягкий фарфор, расписанные в восточном вкусе, называются обыкновенно фарфором.

Так, например, в 1614 году в Дельфте был выдан некоему Витмансу первый патент на производство „фарфора“ (т. е. фаянса), „столь похожего на тот, который вывозят из дальних стран“. Первая настоящая фарфоровая фабрика была основана в Голландии одним немецким мастером только в 1775 году и просуществовала не более десяти лет. Более старое производство мягкого фарфора не имело никакого значения. Таким образом, несмотря на двухвековое подражание фарфору, фарфор, как материал, остался чужд и непонятен голландским мастерам.

Более интенсивное производство голландского фаянса начинается в конце XVI века и сразу же на первое место выдвигается Дельфт. В 1611 году мастера-фаянсисты принимаются в только-что основанную дельфтскую гильдию св. Луки. Это мощная, руководившая всей художественной жизнью города организация состояла из восьми корпораций: живописцев, живописцев по стеклу, гончаров, ткачей шпалер, скульпторов, футлярщиков, печатников и книгопродавцев и торговцев гравюрами и



картинами. Высокий штраф угрожал всякому, кто стал бы заниматься одной из этих профессий, не будучи членом гильдии. И даже более, запрещалось торговать вещами, производство которых подлежало регламентации гильдии. Получение прав мастера обусловливалось исполнением целого ряда очень трудных и требующих крупных затрат условий: шестилетний курс обучения, представление трех двухгодичных контрактов, исполнение пробного образца и внесение довольно крупной суммы в кассу мастеров. Эта суровая гильдейская конституция, при которой дельфтское фаянсовое производство достигло своего высочайшего расцвета, просуществовала до 1753 года, когда последний старшина сложил с себя свое звание и передал все свои права городскому магистрату, после того как уже давно не принимались более в гильдию новые члены.

Возникновение в маленьком Дельфте промышленности мирового значения принадлежит к самым интересным явлениям в истории керамики. Прежде всего, из трех сортов глины, смесь которых служила материалом для изготовления дельфтского фаянса, только один добывался в самой Голландии на берегах Рейна. Два других сорта привозились, правда, по очень удобным водным путям, из Вестфалии, с берегов реки Рур и из окрестностей Турнэ во Франции. В качестве промышленного центра Дельфт до XVII в. был известен исключительно своими пивоваренными заводами. В начале этого века производство пива стало падать, благодаря чему освободились значительные капиталы, которые, повидимому, сразу же были вложены во вновь зарождающуюся гончарную промышленность. Кто и когда занес в Дельфт производство фаянса, нам неизвестно. Во всяком случае, до 1600 года таковая там не была известна, так как в 1600 году Герман Питерс и Гендрик Геррише упоминаются в качестве первых мастеров-фаянсистов. В чисто техническом отношении, имело, повидимому, большое значение соревнование с высокоразвитым керамическим производством Италии, которое, в некотором отношении было даже превзойдено. Влияние Италии подтверждается и архивными данными. Нам известно, что некий Генрих Корнелий Врум, сын гарлемского горшечника, изучал в Севилье гончарное искусство в конце XVI века, т. е. как раз в то время, когда флорентинские мастера ввели там фаянсовое производство. Из Испании Врум прежде чем вернуться на родину посетил Италию. Другие голландские горшечники также учились в Италии. Но во всяком случае, влияние Италии ограничивается исключительно областью техники, ибо в декорировке дельфтского фаянса нет ни малейших следов каких бы то ни было итальянских элементов. Ре-



шающее значение для художественного развития производства имели дальне-восточные образцы, как синий, так и разноцветный фарфор. Особенное значение в качестве возбуждающего художественного стимула приобрели японские фарфоровые изделия Имари. При подражании восточным орнаментам происходили нередко курьезные недоразумения, вызванные непониманием голландскими мастерами восточных мотивов. Так „рог изобилия", перешедший впоследствии с голландских фаянсов на руанские, развился не из античных или ренессанских мотивов, а из непонятого японского „свертка для подарков" (носхи). Из непонятого мотива японских мостов возник в Дельфте совсем новый орнамент в виде молний с своеобразными зигзагообразными линиями.

При изучении истории дельфтского фаянса очень легко усмотреть три основных периода. Первый — до середины XVII века — с промышленной и технической точек зрения является периодом подготовительным, а с чисто художественной может быть назван национальным, ибо мастера вдохновляются произведениями национального искусства и заимствуют свои сюжеты из истории, быта и пейзажа родного края. В период времени приблизительно с 1650 года до середины XVIII века производство в промышленном и техническом отношении достигает своего высшего расцвета; в художественном же отношении путем заимствования декоративных элементов из восточной фарфоровой живописи вырабатывается тот особый китайско-голландский стиль, которому начинают подражать и в других странах. Наконец, во второй половине XVIII века (третий период) голландские мастера пытаются подражать европейскому твердому фарфору и на этот раз не только живописи, но и самому материалу, что идет, однако, рука об руку с упадком старинного производства.

Произведения первой половины XVII века лишены каких бы то ни было клейм, марок или знаков мастеров. Обычным украшением служат сцены охотничьего и военного быта, при чем отдельные фигурки людей и зверей связываются в одно сплоченное, сложное целое, сплошь заполняя всю предоставленную мастеру поверхность орнамента, в котором уже начинают преобладать китайские мотивы; благодаря этому они производят сильно „скомканное" впечатление. Но на-ряду с этим встречаются и более спокойные композиции. На изразцах и посуде, как декоративной, так и предназначенной для употребления, появляются виды голландских городов, сухопутные и морские пейзажи. Народная жизнь развертывается перед нами в зимних пейзажах с маленькими, быстрыми конькобежцами, трактирных сценах, сценах ловли сельдей и т. д. Современные



Дельфт (голубой). XVII ст.

Посредине герб. В. $15^3/_4$, ш. 11 в. South Kensington Museum.



Дельфт. Ваза-фляга. XVIII в.

Рисунок синий по белом фону; в. $11^1/_2$ в.



Дельфт. Синее блюдо.

Диам. 10½ в., 2-ая половина XVII в.; изображение торговли табаком, в XVII ст.



Дельфт. Блюдо с изображением знаков зодиака. XVIII в.

Диам. 8¼ в.

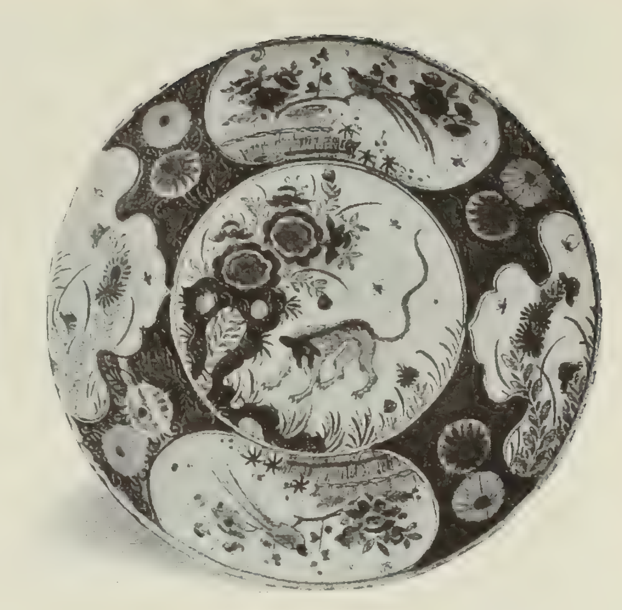


Дельфт. Ваза в желтых и зелено-оливковых тонах.

Конец XVII в., начало XVIII в. В. $10^1/_4$ в., диам. 7 в.



Голландский фаянс.
Разноцветное блюдо в японском вкусе.
2-ая половина XVII в.; диам. $8^{7}/_{8}$ в.
South Kensington Museum.



Голландский фаянс.
Разноцветное блюдо в японском вкусе.
Конец XVII в.; диам. $8^{1}/_{4}$ в.



Подставка-ваза для цветов в синих тонах.
Конец XVII или начало XVIII в. В. 12 в. South Kensington Museum.



Дельфт. Ваза в синих тонах.
Подражание китайскому фарфору. Марка А. К. XVII или XVIII ст. В. 10½ в. South Kensington Museum.



события отражаются на фаянсах сравнительно редко. Очень часто встречаются гербы, при чем они не теряются среди орнамента, а занимают центральное положение. Сюжеты из античной истории появляются лишь в виде исключения, чаще можно встретить библейские.

Скромные по своим художественным достоинствам фаянсы начала XVII века находятся почти все в малодоступных, богатых частных собраниях Голландии и никоим образом не предвещают будущего пышного расцвета голландского фаянса.

В середине XVII века наступает внезапный перелом. Число фабрик быстро увеличивается, и дельфтское фаянсовое производство приобретает мировое значение, а сам маленький Дельфт становится на многие десятилетия крупнейшим керамическим центром Европы. Чем же об'ясняется этот быстрый расцвет?

В середине XVII века голландская Ост-Индская компания*), завладевшая всей торговлей с Японией и Китаем, стала ввозить ежегодно на своих судах целые транспорты всевозможных дальневосточных изделий художественной промышленности, главным образом, фарфора (иногда до 20 000 ящиков в год). Распространение моды на эти предметы собирательства вызвало естественное стремление их удешевить, выразившееся в домашних подражаниях. Главным об'ектом имитирования стал фарфор; на-ряду с фарфором усиленно подражали лакам и шелковым тканям. И вот, первоначальный головокружительный успех голландских мастеров об'ясняется необычайно искусным подражанием

*) В XVI, XVII и еще XVIII веках отдельным предпринимателям было не под силу вести торговые сношения с Индией, не было капиталов настолько крупных, чтобы выдержать риски и потери в отдаленных путешествиях. Эти основания заставили голландских промышленников сплотиться в одно большое общее предприятие, Ост-Индскую компанию (1602), по образцу которой стали устраивать торговые союзы и в других странах. За восемь миллионов флоринов в год компания покупала у правительства право исключительной торговли и полного распоряжения в колониальных странах. Эта привилегия распространялась на все земли к востоку от мыса Доброй Надежды и до Магелланова пролива. Кто не служил в компании, не смел под страхом смертной казни показываться в этих пределах. Торговые путешествия, в виду опасности морского разбоя, совершались большими полувоенными эскадрами по 30—40 кораблей, с экипажем в 6000—7000 человек, выходившими из Голландии три раза в год. Их груз на обратном пути поступал в Амстердам в продажу два раза в год.

В своей колониальной политике голландцы преследовали исключительно чисто-практические задачи торговли. Они никогда не вмешивались в местные политические споры или войны, а старались заключить со всяким правительством выгодный торговый договор. Не захватывая территории, они ограничивались устройством контор на пересечениях важных торговых дорог. Искусно применяясь к различным условиям, продавая дешево в Азии европейские товары, они приобрели в свои руки передаточную торговлю в отдаленных восточных краях и продвинулись в Китай и Японию.



дельфтского фаянса дорогому восточному фарфору, доступному в те времена лишь наиболее состоятельным классам общества.

С середины XVII века дельфтские мастерския стали выпускать за сравнительно дешевую цену фаянсовую посуду, до полной иллюзии похожую, и по форме и по способу украшения, на столь ценимый в то время фарфор, а европеизированный ими восточный рисунок стал надолго образцом для многих заграничных фабрик, также занимавшихся подражанием дальневосточным изделиям. Основателем этого нового направления был Альбрехт де-Кейзер, изделия которого отличаются таким поразительно легким весом, что только наличие свежего излома может убедить нас, из какого материала они сделаны, из фаянса или фарфора. Главная масса дельфтского фаянса XVII и XVIII веков украшена синей подглазурной живописью. Из остальных красок употреблялись только зеленая, желтая, фиолетовая и надглазурные красная и золотая.

В то время как современная художественная промышленность проявляет определенную склонность ко всему японскому, голландские мастера питали одинаковые симпатии как к Китаю, так и к Японии и умело черпали из художественной сокровищницы то одного, то другого народа.

С самого начала Дельфт стал обслуживать иностранные рынки. Многочисленные экземпляры с безграмотными французскими надписями указывают, что главная масса заказов поступала из Франции, где очень скоро стали подражать китайско-голландскому стилю. Так, основатель знаменитой руанской керамической промышленности, Луи Потера, говорит о „фаянсах по примеру голландских". Его согражданин Луи Саладин в ходатайстве о разрешении открыть мастерскую хвалится, что изобрел секрет изготовления фаянса, столь же красивого и доброкачественного как голландский. В Лилле два мастера Дорец и Вампс выделывали фаянс „à la façon de Hollande" и т. д. Успеху дельфтского фаянса, помимо его высоких художественных и технических качеств, способствовали также коммерческие связи голландских купцов, открывавших ему все новые и новые рынки.

Поразительно богатство форм дельфтского фаянса. В Дельфте, кроме посуды, выделывались самые разнообразные предметы: большие декоративные вазы, по примеру восточно-азиатских, корзиночки, игрушки, замечательно красивые, чрезвычайно характерные, веерообразные вазы с отверстиями или трубочками для цветов, консоли, маленькие шкапики, рамы для зеркал, клетки, ручки для ножей, дощечки для щеток, подставки для париков, грелки для ног, чрезвычайно курьезные и несколько



кощунственные по своему замыслу грелки для рук, в виде молитвенников, очень смешные большие кошки и собаки, пюпитры для нот и, наконец, настоящие музыкальные инструменты в натуральную величину, украшенные сюжетами, имеющими отношение к танцам и музыке. В настоящее время известны пять таких скрипок. По всей вероятности, это изделия мастерской семьи ван-дер-Гевен (van der Hoeven), имевшей в гербе три скрипки. Другие, впрочем, полагают, что это пробные образцы, представленные для получения звания мастера гильдии св. Луки. Далее изготовлялись вывески, в большом количестве изразцы, с пейзажами, морскими видами, сценами военного быта и т. п., а также тарелки с модными куплетами, обыкновенно довольно легкомысленного содержания, которые распевались гостями хором под конец пирушек. Многие из этих куплетов написаны по-французски, что лишний раз свидетельствует об усиленном вывозе голландской посуды именно во Францию, а также о начавшей тогда господствовать французской моде. Кроме того, во все времена голландские мастера пробовали свои силы в фигурной пластике, но не преуспевали в этом. Вообще, область пластики, как монументальной, так и малой, так называемой „Kleinplastik", осталась чуждой голландским художникам. Сравнительно редко встречаются кофейные и чайные сервизы, и это можно об'яснить себе тем, что в этих работах дельфтские мастера не могли соперничать с легкостью и тонкостью восточных изделий.

Своего апогея дельфтское производство достигло в 1711 году, когда в Дельфте работали 30 фабрик; в 1742 году работают уже только 20, в 1799 г. — 10, в 1808 г. — 8, в 1850 г. — 3, а в настоящее время — одна фабрика, которая тщетно пытается возродить былую славу родного города, хотя в имитации старых образцов и достигает иногда большого совершенства.

В общем история дельфтского фаянса, по сравнению с керамикой других стран, еще очень мало известна. Тому причиной два пожара, уничтожившие большую часть дельфтских архивов. С другой стороны, традиция очень быстро теряется в странах с развитой промышленностью. Еще в середине прошлого столетия Голландия проявляла очень мало интереса к славному прошлому своего фаянса, и только мода на „Дельфт", возникшая в других европейских странах, пробудила коллекционерский пыл голландцев.

Каждая мастерская имела свое особое, иногда чрезвычайно курьезное название. Так, например, нам известны мастерския под вывеской: „Голова молодого негра" и „Голова старого негра", „Коготь", „Белая



звезда", „Золоченая лодочка", „Два челна", „Роза", „Три колокола", „Три боченка", „Топор", „Фарфоровая бутылочка", „Двойной жбан", „Олень", „Павлин", „Фортуна", „Два дикаря" и т. д. Обычно вывеска служила и фабричным клеймом. Так на изделиях знаменитой мастерской „Три колокола" мы встречаем три маленьких колокола, мастерской Розы — розу, Топора — топор, и т. д. Иногда название выписывалось полностью Fortuyn (фортуна), Paaw (Павлин) и т. д. В 1850 году существовали еще „Три колокола" и „Фарфоровая бутылочка", но и они с тех пор исчезли.

После смерти первоначальника дельфтского производства в восточном вкусе Альбрехта де-Кейзера, в 1680 году, его дело продолжали сын его Корнелий и его зятья Яков и Адриан Пейнакер, разделившиеся еще в 1690 году, вследствие чего их комбинированное клеймо встречается очень редко. Каждый из них пошел собственными путями. В громкую славу вошел Адриан Пейнакер, прославившийся своими изумительно легкими, по весу, имитациями японского фарфора, с сине-красно-золотой росписью, известными теперь под названием „Delft doré". К самым славным мастерам первого поколения принадлежит Авраам де-Коге (Abraham de Kooghe), работавший в Дельфте с 1632 по 1677 г. и неоднократно занимавший почетную и ответственную должность старшины гильдии св. Луки. В то время как другие современные ему мастера стремились, главным образом, достичь полной иллюзии в имитации более благородного с их точки зрения материала, чем фаянс — фарфора, Коге обращал главное внимание на художественную сторону своих изделий и, вообще, проявил большую художественную самостоятельность. Его, преимущественно, большие изразцы украшены пейзажами, написанными широкой, сочной манерой с полным сознанием особых качеств фаянса как материала. Коге своими работами поднял фаянсовую живопись на недосягаемую до тех пор высоту, и изделия его принадлежат к шедеврам дельфтской керамики. Другим знаменитым мастером был Фридрих Фритом, присутствие которого в Дельфте установлено с 1658 года по 1673 г. Фритом был исключительно пейзажист, вдохновлявшийся, главным образом, произведениями ван-Гойена и Рейсдаля. Манера его письма несколько разнится от Коге — она менее отделана, менее тщательна, и вообще произведения его напоминают скорее эскизы, чем законченные картины. В манере этих двух живописцев работали Гоппестейн (Hoppestein), Коль (Kool) и Верхаген (Verhagen). Рядом с Коге, Фритом и другими, являющимися вполне самостоятельными мастерами, работал целый ряд



других, менее значительных живописцев, заимствовавших, с ловкостью маленьких мастеров, свои типы и характеры то у одного, то у другого художника.

В 1674 году в Дельфте основал свою мастерскую Геррит Питерс Кам (Gerrit Pieters Kam) и стал украшать свои большие вазы и блюда мелкими фантастическими рисунками, составленными из китайчат, слонов и разных других „индийских" зверей, создав тем самым совершенно новый род украшения, пользовавшийся огромным успехом. У Вутера-отца, а затем у его знаменитого сына Ламберта Вутера магистрат города заказывал фаянсы, предназначавшиеся для подарков владетельным особам и их послам. Это вазы колоссальных размеров, большей частью с неглубокими продольными каннелюрами, украшенные своеобразными рисунками из фестонов, птиц и цветов, называвшиеся „кашемировыми". Крышка вазы украшена обыкновенно позолоченной фигурой льва. Такие вазы выделывались в огромном количестве в течение всей второй половины XVII века многочисленными последователями Ламберта. Брат его Самуил изготовлял прекрасно формованную посуду с прелестным синим подглазурным рисунком. Знаменитым мастером был также Луи Фиктор (Louis Fictoor), произведения которого, однако, трудно отличимы от работ Самуила Вутера. К этому же периоду принадлежит Августин Рейгенс (Augustyn Reygens), украшавший свои фаянсы отдельными фигурами, в рост, с пояснительными надписями на французском языке, вследствие чего работы Рейгенса долгое время приписывались парижскому мастеру Клоду Реверен (Claude Révérend). В конце XVII века стали выходить из употребления оловянные тарелки, и вместе с тем началось массовое производство фаянсовых тарелок. При все увеличивающейся продуктивности фабрик цены на дельфтские изделия начали падать, но вместе с тем падало и художественное достоинство фаянса. Все больше стали обращать внимание на менее состоятельные классы, требовавшие дешевого товара. Это превращение дельфтского производства из художественного в чисто промышленное совершалось, понятно, очень медленно, и в первой половине XVIII века, среди уже надвигавшихся грозных симптомов упадка, была еще создана масса замечательных произведений искусства. Выдающимися художниками эпохи упадка были Верхаген, семья Декстра (Dextra), Верхаст (Verhaast) и Вицер (Vizeer). Последний писал, повидимому, исключительно на изразцах, ибо сосуды, расписанные его рукой, нам неизвестны. Верхаген является как бы подражателем Коге и создал под влиянием произведений знаменитого голландского гравера и живописца Гольциуса (1558—



1616 г.) целый ряд маленьких шедевров, время возникновения которых относится к 1725—55 г. Верхаст славится своей красочностью. Члены семьи Декстра употребляли преимущественно муфельную живопись, и их разноцветные, позолоченные миски, корзиночки и т. п., украшенные поэтичными пейзажами и нежными цветами, действительно, очаровательны: только толщина стенок выдает, что они сделаны не из фарфора, а из фаянса.

В середине XVIII века дельфтский фаянс, вытесняемый на всех рынках европейским твердым фарфором, искал свое спасение в подражании Мейссену. Но такая уступчивость не привела к желанным результатам. Техника и вкус падали в Дельфте все ниже и ниже. Окончательный удар, также как и французскому фаянсу, был нанесен Дельфту английской каменной посудой, которая, благодаря своим выдающимся практическим качествам, в конце XVIII века быстро завоевала европейские рынки.

Кроме Дельфта существовали еще фаянсовые мастерския в Амстердаме, Роттердаме, Арнгейме и некоторых других городах, но это „внедельфтское“ производство не имело никакого значения ни в художественном, ни в промышленном отношениях.



Французский фаянс в XVIII веке.



Керамика в XVII в. не играла заметной роли в истории французской художественной промышленности и не выходила из сферы обыкновенного, предназначенного для повседневного употребления товара. Ее звезда взошла в тяжелую годину Франции, в момент крушения политического могущества Людовика XIV. Бесконечные войны короля-солнца, державшие всю Европу в течение полустолетия в постоянном напряжении, истощили страну и опустошили казну.

3-ье декабря 1689 года историческая и трагическая дата для французской художественной промышленности. В этот день король высказал пожелание, чтобы все серебряные предметы, служащие для украшения комнат, как зеркала, таганы, жирандоли и друг. были сданы на монетный двор для переплавления в звонкую монету. В инвентарях коронного имущества времен Людовика XIV значится невероятное количество предметов из драгоценного металла, но почти всюду имеется печальная приписка: „уничтожено“ или „перелито по распоряжению короля“. С 12-го декабря 1689 года по 19-ое мая 1690 г. рабочие монетного двора были исключительно заняты уничтожением шедевров французского искусства XVII века. Так погибли в плавильных печах работы Клода Баллэна, Пьера Жермэна, Алексиса Луара, семьи Вильеров и друг. знаменитейших мастеров. Даже серебряная статуэтка, представляющая Людовика XIII верхом, была перелита. 14-го декабря 1689 года была опубликована декларация против роскоши, в которой король указывал, что „частные лица, несмотря на свое положение и звание, позволяют себе

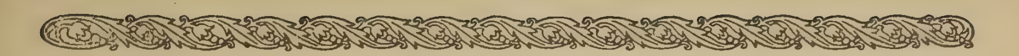


не только употреблять различного рода серебряную посуду значительного веса и обременительную для сервировки стола, но даже заказывать всякую ненужную мебель и домашнюю утварь из серебра", далее следовал длинный список серебряных вещей, иметь которые запрещалось под страхом штрафа в 6000 ливров. Сдача запрещенного серебра должна была быть произведена в течение января 1690 года. Через десять лет, в 1700 году король, вновь обеспокоенный мыслью, что поданные его, быть может, употребляют серебряную посуду, „обременительную для сервировки стола", издал новый закон против роскоши. Эти меры патриотического вандализма не оправдали, однако, возлагаемых на них надежд. Вместо ожидаемых шести миллионов, было получено всего три миллиона звонкой монетой, ущерб же, понесенный, благодаря этим мерам, искусством, следует признать неисчислимым.

8-го июня 1709 года герцогиня Орлеанская, невеста Людовика XIV, писала: „Голод такой, что дети пожирают друг друга; король, решив во чтобы то ни стало продолжать войну, приказал вчера заменить свой золотой прибор фаянсовой посудой. Он отослал все свои золотые вещи на монетный двор, чтобы превратить их в луидоры". Под тем же годом герцог Сен-Симонский отмечает в своих мемуарах: „Все, что у нас здесь есть более знатного и влиятельного, бросилось в течение последних восьми дней на фаянс: они выкачали все лавки и вздули цены на этот товар".

Совершенно естественно, что такой внезапный спрос на фаянс дал мощный толчек керамическому производству страны. Но не только в количественном, но и в качественном отношении фаянсу были пред'явлены высокие требования, ибо французская фаянсовая посуда XVIII в. была призвана заменить собой серебряную, достигшую к моменту своей гибели высочайшего совершенства. Чрезвычайно важно было, понятно, и то обстоятельство, что главная масса заказчиков принадлежала к самым богатым и культурным слоям общества. Как раз среди придворных и вообще в Париже пожелания короля, подавшего личный пример, как это видно из письма герцогини Орлеанской, исполнялись с особенным рвением и энтузиазмом. Когда впоследствии употребление серебра было вновь разрешено, фаянс уже успел войти в моду и блестяще зарекомендовал себя с художественной стороны. Он был признан вполне достойным и желанным заместителем неудовлетворявшего более утонченному вкусу времени слишком пышного и тяжелого столового серебра.

* * *



Главными центрами фаянсового производства Франции в XVIII веке были Руан, Мустье, Невер. Все остальные мастерския отражали в большей или меньшей степени течения, шедшие из этих главных центров. Невер, впрочем, далеко не пошел и не сумел выработать самостоятельного художественного стиля. Подражая то Дельфту, то Руану, то Мустье, а под конец века Мейссену, Невер наводнял Францию дешевым фаянсом не особенно высокого художественного достоинства. Руан и Мустье как бы поделили между собой Францию на две сферы художественного влияния. Все северные фабрики подчинились Руану, а на юге первенствующее место занял Мустье.

Руанский фаянс.

Мы уже знаем, что в Руане в XVI веке работал замечательный мастер Массео Абакэн, творчество которого без прямых предшественников оставалось и без настоящих последователей. После Абакэна мы теряли почти на целое столетие след руанского производства, и когда мы его вновь встречаем во второй половине XVII века, его преобразование под влиянием французской среды уже завершилось. В 1644 г. Никола Пуарель получил на пятьдесят лет исключительное право на изготовление и продажу фаянса, которое он вскоре уступил некоему Эди Потера. Последний, повидимому, действительно, открыл фабрику, так как сохранились образцы, помеченные „faict à Rouen 1647“.

Фаянсовое производство столицы Нормандии развивалось чрезвычайно быстро, и одно время в ней конкурировали друг с другом восемнадцать фабрик. Самые ранние руанские изделия, выдержанные в синем, напоминают еще итальянские фаянсы Невера, но очень скоро эти итальянские неверские реминисценции исчезают, и их место занимает чисто французский специально „руанский стиль“, ставший постепенно предметом подражания не только во Франции, но и за границей. Невер никогда не мог вполне освободиться от чужеземных влияний, и его иногда, действительно, прелестные букеты только наполовину французские, в них всегда чувствуется вкус восточного натурализма. Руанский фаянс, напротив, быстро освободился от всяких чужеземных влияний и выработал свой собственный своеобразный стиль.

В основу руанского орнамента положен завиток, букеты же являются не чем иным, как подробностями общей орнаментации. Богатые и сложные на первый взгляд бордюры в виде орнаментации гирлянд, кру-

жевных узоров и особенно характерных ламбрекенов, составлены обыкновенно только из одного или двух чередующихся мотивов, острия которых выдвигаются радиально к центру блюда, занятому центральным орнаментом, в виде розеток, головок, корзинок с цветами и т. п. Это знаменитый, типично руанский, так называемый „лучистый стиль“ (style rayonnant). Склонность руанских мастеров к симметрии сказывается в занимающих центр корзинках с цветами, в которых цветы расположены, обыкновенно, в строго симметричном порядке. На-ряду с лучистым стилем, с течением времени, стал, понятно, применяться и целый ряд других орнаментальных украшений. В общем лучистый стиль типичен для ранних руанских изделий. Позднее, около 1700 года, появились замечательные украшения, напоминающие кованные железные решетки, так называемые décor à la feronnerie. Самый замечательный образец этого стиля — сервиз, исполненный по заказу Франсуа-Анри Монморанси, герцога Люксембургского, занимавшего с 1690—95 г. пост губернатора Нормандии (отдельные сохранившиеся предметы этого сервиза в музее Клюни в Париже).

Часто встречающиеся на руанских фаянсах гербы доказывают, что они исполнялись для аристократии и вообще для высших классов, тогда как неверский фаянс, на котором гербы никогда не встречаются, служил скорее для обыденного употребления средних классов.

Руанский фаянс с раннего времени однотонен, при чем господствует синий цвет. Затем, в последние годы XVII столетия появился красный цвет, который долгое время оставался секретом руанских мастеров. Особую, типичную для Руана группу составляют блюда и тарелки с ярко желтым фоном, на котором чрезвычайно эффектно выделяются темно-синие, почти черные тонкие арабески, обрамляющие центральный медальон с довольно примитивно, но очень живо и уверенно нарисованными амурами. Другие блюда, вызывающие в нас какие-то смутные воспоминания о родосских полуфаянсах, украшены белыми и желтыми цветами на темно-синем фоне. В середине XVIII в. оказалось сильное влияние стиля рококо, нарушившее прежнюю строгую симметрию декоративного орнамента. Из орнаментальных мотивов особенно часто стали применяться факелы, стрелы и колчаны, из которых составился так называемый „колчанный узор“ (décor au carquois). Последним декоративным изобретением руанских мастеров был так называемый décor à la corne, пользовавшийся огромным успехом и состоящий из рогов изобилия, наполненных чудесными цветами. Кроме того, цветы разбрасывались еще по всей поверхности предмета, а между ними



изображались бабочки и насекомыя. Но в этих последних изделиях, которыми нас восхитил Руан, фантазия его мастеров уже начинает застывать, а краска грубеть.

Помимо орнаментальной живописи в Руане применялась иногда и фигурная, но она представляет лишь единичные попытки отдельных мастеров или мастерских. Так, около 1725 года Пьер Шапелл исполнил доску к столу с гербом Франции и изображением богини Дианы во время купанья (в музее Клюни). Два других художника Клод Борн и Лэлэ украшали свои фаянсы фигурами, но ценность их работ заключается исключительно в их редкости.

В конце XVIII века фаянсовое производство столицы Нормандии в непосильной борьбе с фарфором, ставшим излюбленным материалом времени, погасло, чтобы вновь возродиться во второй половине XIX в.

Старый руанский фаянс очень тяжел, имеет замечательно полный звон, а глазурь его слегка синеватого или зеленоватого оттенка, покрыта обыкновенно сетью мелких трещин. Стенки сосудов очень толстые и во всяком случае значительно толще Дельфта. Новый руанский фаянс (старые залежи глины исчерпаны) звучит глухо и отличается хрупкостью и ломкостью.

Поразительно богатство форм руанской фабрики: кроме столовых сервизов, солонок, сахарниц, судков для перца, масла и горчицы, всякого рода кружек, бутылок и флаконов изготовлялись печки, камины, различные вазы, от самых маленьких до самых огромных размеров, так называемые попури (Pot-pourri) — вазы для курения с ажурными крышками, ставшие в эпоху знаменитых фавориток маркизы Помпадур и графини дю-Барри необходимой принадлежностью всякого будуара, — лампы, подсвечники, фонари, миниатюрная игрушечная мебель, табуреты, рамки для картинок и зеркал, аптечные кружки, для сидра особенные кружки с именем владельца и изображением святого, доски для шахматной игры, весы, поддерживаемые аллегорическими фигурами, глобусы, циферблаты для солнечных часов, надгробные плиты, грелки для ног и рук, терки для табака, статуэтки, бюсты, садовая скульптура в виде львов и собак и еще сотни других вещей, которые обыкновенно из фаянса не выделываются, как, например, лестница из замка Юрфе (Urfé), находящаяся ныне в Лувре.

Большинство руанских фаянсов снабжено марками, которые, однако, еще далеко не все выяснены. Так как масса французских заводов и многие заграничные подражали руанским изделиям, то отличить подлинный руанский фаянс от его имитаций, нередко высокого художе-



ственного достоинства, довольно трудно. Большинство марок относится ко второй половине XVIII в., лучшие изделия раннего периода анонимные.

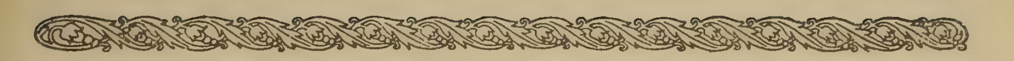
В духе Руана работали почти все фабрики Нормандии и граничащих с ней северо-французских областей. Наибольшую самостоятельность проявили Сен-Сени и Кэмпэр, которым временами удавалось высвободиться из под влияния Руана и проявить собственное художественное лицо.

Фаянс Сен-Сени.

Фабрика Сен-Сени была основана в 1728 году владетелем этого местечка Жаном де-Файаром. В руководители фабрикой де-Файар пригласил в 1733 году Пьера Пельвэ из Руана, который привел с собой около тридцати руанских мастеров. Совершенно понятно, что при таких условиях вновь основанная фабрика с самого начала стала в полную зависимость от своей метрополии Руана и, действительно, ее ранние произведения совершенно не отличимы от руанских; лишь более блестящая красная краска выдает иногда их происхождение (красный цвет Руана всегда остается несколько матовым). Но со временем Сен-Сени удалось выявить свою художественную индивидуальность в особой группе очень приятных и острых предметов, нигде более не встречающихся. Это тарелки и блюда, украшенные очень тонкой фигурной живописью в китайском духе с применением совершенно особенной лимонно-желтой краски, или для фона, или для фигурок.

Китайцы появляются в XVIII веке не только на изделиях Сен-Сени, но и на изделиях других заводов, которые почти все временами увлекались искусством Дальнего Востока, послужившим в связи с целым рядом других факторов главным источником и исходным пунктом стиля рокайль. Любопытно отметить, что китайцы, которые для нас являются как бы синонимом трудолюбия и прилежания, в европейских композициях XVIII века изображались неизменно праздными: они пьют чай, музицируют, танцуют, разгуливают под большими круглыми зонтиками, удят рыбу, просто бездельничают или совершают какие-то невероятные церемонии. Такими трактовались обитатели Поднебесной империи в декоративных композициях, известных под групповым названием „китайщины“.

В конце XVIII века под руководством некоего Шамбона, вызвавшего в Сен-Сени лотарингских рабочих, фабрика стала без малейших проблесков оригинальности подражать чрезвычайно модным в то время



страссбургским фаянсам. Это вообще была участь очень многих маленьких французских фабрик. Начав с подражания Руана и поколебавшись затем некоторое время между различными французскими и иностранными влияниями, они во второй половине XVIII века находили твердую опору в подражании страссбургским фаянсам.

Фаянсы Сен-Сени обладают одним очень приятным для собирателей качеством. Почти все, за редкими исключениями, снабжены маркой в виде широко и небрежно выведенной буквы С.

Кэмпэрский фаянс.

Эта бретонская фабрика основана в 1690 году выходцем из Марселя Букэ; но только с 1743 года с переходом завода в собственность искусного руанского мастера Пьера Косси начинается его расцвет. С момента хозяйничанья Косси на кэмпэрских фаянсах появляются руанские колчаны, рога изобилия, цветы, бабочки, насекомыя и проч. украшения и орнаменты, которые диктовались модой, шедшей из Руана. Ранние изделия Косси довольно точные копии руанских фаянсов, но затем, мало-по-малу в них начинает проявляться дух своеобразия и оригинального подхода к декоративным мотивам. Кэмпэрские мастера специально облюбовали украшения в виде рогов изобилия, наполненных цветами и внесли в их трактовку разнообразие и изысканность, не известную руанским мастерам, под усталой кистью которых эти последние, изобретенные Руаном украшения, принимают несколько банальный вид.

Кэмпэрские фаянсы отличаются от руанских значительным весом и слегка коричневатой эмалью. Некоторые экземпляры помечены буквой С (Caussy).

Пьер Косси оставил огромное количество калек и рисунков, употреблявшихся при нем в Кэмпэре, и, что особенно важно, обширный манускрипт, 400 страниц in folio, с подробнейшим описанием способов приготовления глиняной массы, красок и эмалей.

В 1782 году фабрика перешла к зятю Косси Антуану Гюбодьеру, при котором завод превратился в королевскую мануфактуру и получил исключительное право на производство фаянса во всей Бретани — право, которое было аннулировано революцией. Времени Гюбодьера принадлежат чрезвычайно оригинальные и редкие шоколадного цвета сервизы, а также посуда, украшенная драконами (au basilic).



Маленькая кэмпэрская фабрика пережила Великую французскую революцию и существует и даже процветает доныне. В 1872 году тогдашний владелец ее Фужерэ, по найденным рисункам и манускриптам Косси, восстановил ее прежнее прозводство и достиг таких изумительных результатов, что современные французские торговцы стариной очень часто продают его работы, как подлинные фаянсы XVIII века, придав им, понятно, предварительно внушающий доверие старинный вид. К чести современных владетелей завода следует отметить, что все изделия помечаются ими маркой „HB“ [*H*(*u*)*b*(audière)].

Парижский фаянс.

История парижского фаянса, принадлежащего к кругу руанских, еще мало исследована. Но во всяком случае, можно с полной уверенностью сказать, что в художественном отношении он представляет значительно меньше интереса, чем в бытовом. Оригинальными признаками ранних парижских фаянсов являются чрезвычайно резкие черные контуры, которые сохраняются и на более поздних изделиях, покрытых блестящебелой поливой. Характерная для Руана красная краска заменяется неприятной желтой охрой. Большой симпатией пользуются фиолетовые тона. Лимонно-желтый цвет напоминает Сен-Сени. Заимствованные из орнаментальной сокровищницы Руана ламбрекены применяются чисто механически и совершенно очевидно не гармонируют с центральным рисунком, представляющим обыкновенно какую-нибудь бытовую сценку или картину, в которых и заключается главный интерес ранних парижских фаянсов. Так, например, на одной тарелке, помеченной именем владельца „Monsieur Sansont“ годом „1738“ представлен сам господин Сансон, исполнявший в жизни скромную роль кучера, сидящий на козлах кареты, запряженной парой лошадей. На другой тарелке представлен внутренний вид парижской мелочной лавки и т. д.

Знаменитейшим мастером первой половины XVIII века был Динь, имевший мастерскую на Ракетной улице, в Сен-Жерменском предместье. Его шедевром является большая серия действительно замечательных аптечных ваз и сосудов, расцвеченных синим и желтым тонами в руанском стиле. Серия эта была исполнена для аптеки аббатства Шелль по заказу настоятельницы монастыря, знаменитой герцогини Орлеанской, дочери регента, страстной янсенистки, отказавшейся от радостей мира и постоянно занятой различными делами, идеями и проектами, ничего



общего не имеющих ни с ее положением, ни с ее полом. Другие сохранившиеся работы Диня, не будь они снабжены маркой, непременно считались бы произведениями Руана.

Во второй половине века руанский орнамент на парижских фаянсах применяется более сознательно и не производит такого очевидно „заимствованного“ впечатления. Особенно руанские корзинки с симметрично расположенными стилизованными цветами нашли в Париже свое дальнейшее развитие.

Специальностью парижских мастерских были очаровательные белые фаянсовые печи и камины, представляющие маленькие архитектурные памятники, которые смело могут соперничать с самыми изысканными архитектурными измышлениями своего времени. Известным мастером конца XVIII века был Оливье, подаривший Национальному Конвенту, в виде вещественного подтверждения своего республиканского образа мыслей, печку в виде Бастилии, павшей 14 июля 1789 года твердыни монархического строя (печь эта сохраняется ныне в Севрском музее).

Оливье издал, между прочим, чрезвычайно любопытный альбом рисунков и проектов печей.

В окрестностях Парижа в XVIII веке, в Пасси, Медоне, Пуасси, Сен-Клу и друг. местах существовал целый ряд фаянсовых мастерских, о деятельности которых мы, однако, почти ничего не знаем. Только Сен-Клу сумел занять в истории фаянса более или менее самостоятельное место.

Завод в Сен-Клу.

Основанная в конце XVII века Шиканно фабрика Сен-Клу первоначально копировала руанские образцы и контурировала свои рисунки черным по примеру Парижа. Но со временем руанским ламбрекенам и кружевам стала отводиться более скромная роль чисто бортовых украшений без права выдвигаться к центру, который в фаянсе Сен-Клу сплошь покрывался элегантно изогнутыми ветками и цветками с несколько однообразно трактованными листиками. Этот растительный рисунок, являющийся бесспорным художественным достоянием мастеров Сен-Клу, отличается изысканностью и, главным образом, какой-то совершенно особенной „четкостью“. Лучшими образцами этого стиля являются, кроме многочисленных сохранившихся блюд, аптечные кружки основанного Людовиком XIV, в конце XVII века, госпиталя в Версале.



На одних экземплярах эти ветки сплошь покрывают весь сосуд, а на других удачно сочетаются с „руанским“ орнаментом.

В Сен-Клу изготовлялась, между прочим, посуда для различных королевских резиденций, украшенная картушами с инициалами замков, для которых вещи предназначались.

Хотя впоследствии Сен-Клу получил исключительное право на изготовление мягкого фарфора, тем не менее фаянсовое производство, повидимому весьма значительное и выгодное, продолжалось. После смерти Шиканно, во главе дела стал Тру, женившийся на вдове прежнего владельца. Изделия этого времени помечены крупной буквой „Т“ (Trou) под двумя маленькими „S“ и „C“ (Saint-Cloud).

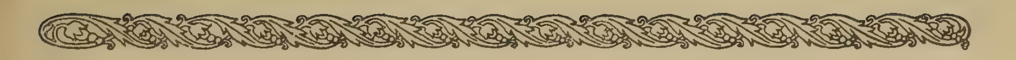
Завод в Лилле.

Фабрика основана в 1696 году Жаком Фебюрье. Лилльские мастера освободились от первоначального, как бы традиционного для всех маленьких северо-французских фабрик, руанского влияния не путем выработки собственного стиля, а тем, что отдались другому, более близкому им художественному течению, шедшему из Голландии. Вообще, мастерския французской Фландрии проявляли склонность брать себе в виде образцов голландские фаянсы. Лилльский фаянс чрезвычайно легок и почти фарфоровой белизны. Любимыми красками являются синяя, переходящая в черный, желтая и фиолетовая. Несмотря на легкость массы, формы тяжелы и грубы, и в них не чувствуется их французское происхождение. Эмаль наложена толстым слоем и отсвечивает зеленым. Самыми известными произведениями Лилля являются два переносных фаянсовых алтаря, украшенных сценой распятия, в которой совершенно определенно сказывается голландское влияние (один из этих алтарей находится ныне в Севрском музее).

На ряду с фаянсами в голландском вкусе в Лилле продолжали все время выделывать, как это требовала мода, и посуду в руанском стиле. Среди последней наибольшей оригинальностью отличаются фаянсы, покрытые белыми арабесками на синем фоне.

После смерти Фебюрье в 1729 году его дело продолжал, его зять Бусмар, помечавший свои работы буквами „F. B.“

Кроме этой самой старой и знаменитой фабрики в Лилле в течение XVIII веке открылись еще несколько других. Основанный в 1740 году завод Вампса изготовлял исключительно фаянсы „à la manière de Rouen“.



Фаянс Невера в XVIII веке.

С разносторонним и интересным, но всегда мало оригинальным производством Невера в XVI и XVII веках мы уже познакомились. Невер это второй самый значительный центр керамического производства Франции, но значение его лежит не в области художественной, а в области промышленной. Фабрики его поражают нас своей изумительной продуктивностью. Невер в течение целого столетия буквально наводнял Францию дешевым фаянсом, правда, довольно сомнительного художественного достоинства. В начале XVIII века к четырем уже существовавшим фабрикам прибавились восемь, вследствие сего в 1743 г. вышел королевский указ, запрещавший основание еще новых заводов. Имена владельцев этих фабрик известны, но произведения их, не снабженные марками, тонут в общей массе неверского фаянса.

С начала XVIII века дух оригинального творчества навсегда покинул Невер. Подражая, как мы уже отметили, то Мустье, то Дельфту, то Руану, и не в состоянии примкнуть ни к одному художественному течению, производство Невера падало все ниже и ниже. Изготовлялись, главным образом, грубо раскрашенные блюда и тарелки с именем владельца и изображением его святого, фляги и бутылки с сюжетами и аттрибутами, имевшими отношение к профессии заказчика, салатники с народными сценами легкомысленного, а подчас и неприличного содержания, снабженные надписями довольно сомнительного вкуса и с совершенно невозможной орфографией и т. д. Производство этого дешевого фаянса приняло, однако, столь значительные размеры, что один неверский поэт, написавший длиннейшую поэму о фаянсе (1735 г.), некий Пьер де-Фрэне, разразился в припадке местного патриотизма следующими изумительными стихами:

Что вижу? Каждый день у берегов счастливых
Из дальних стран купцы, волн не страшась бурливых,
Спешат на корабли грузить фаянс Невера,
Чтоб вся об нас могла узнать земная сфера;
И кто-б поверить мог? Нас данью чтут исправной
Изысканный Париж и Лондон своенравный*).

Единственным отрадным исключением среди этой массы рыночного товара являются изделия мастера Филиппа Гали — прелестные тарелки и корзиночки с окружными краями, украшенные рельефными фруктами. Фаянсы эти все помечены на обороте именем мастера „Haly“ и годом.

*) Перевод Е. Г. Лисенкова.



Неверские имитации других фабрик отличаются от оригиналов дурным и небрежным исполнением, а также отсутствием красной краски. Фабрики, возникшие под влиянием Невера, стояли на еще более низком художественном уровне и не оставили заметного следа в истории французской художественной промышленности XVIII века.

Фаянс Мустье.

Мустье, маленький городок, затерявшийся среди отрогов южных Альп, несмотря на свое изолированное положение, стал третьим крупнейшим керамическим центром Франции и оказал огромное, подавляющее влияние на все южно-французские мастерския и даже некоторые испанские. Мастера Мустье, работавшие влади от столицы и менее подверженные, вследствие этого, капризам царившей в Париже моды, значительно дольше удержались на достигнутой ими художественной высоте. Несмотря на широкую известность, которой пользовался в XVIII веке Мустье, имя фабрики в XIX веке было совершенно забыто, а произведения ее приписывались Руану, блеск которого как бы ослеплял всех исследователей и собирателей. Только в шестидесятых годах прошлого столетия барон Давилье опознал их истинное происхождение и восстановил славное прошлое маленького городка.

Первая мастерская в Мустье была основана около 1686 г. Пьером Клериссि (P. Clairissy), принадлежавшим к известной еще при Людовике XIII семье марсельских керамистов. В мастерской Клерисси с конца XVII века работал весьма искусный живописец Гаспар Вири (G. Viry), имя которого сохранилось на нескольких ранних изделиях Мустье. Фаянсы эпохи Клерисси украшены сценами охоты по гравюрам знаменитого итальянского живописца охотн. пейзажей и баталий Антонио Темпеста (1555—1630), служивших вообще долгое время художественными прописями. Иногда Вири и друг. художники Мустье брали отдельные фигуры из произведений популярнейшего нидерландского художника середины XVI века, руководившего вкусом своего времени, Франса Флориса (1576—1670).

В 1727 г. Пьер Ру открыл в Мустье вторую фабрику. В 1728 году первоначальнику керамического производства Мустье Пьеру Клерисси наследовал его одноименный племянник Пьер Клерисси II, возведенный при Людовике XV, в 1743 году, в дворянское достоинство и получивший впоследствии даже титул барона. Это доказывает, насколько упрочилось



к этому времени положение мастеров-керамистов в качестве настоящих художников. В 1747 году Пьер Клерисси передал дело своему компаньону Жозефу Фуку — основателю целой династии Фуков, в руках которых производство продолжалось до 1852 года.

Третья очень важная фабрика была основана Олери, самым просвещенным и „подвижным“ мастером Мустье, установившим связь между южной-французской и испанской керамикой, постоянно искавшим новых путей и умершим в нищете и полном забвении. Произведения Олери легко отличимы по марке, состоящей из маленького „о“ пересеченного длинным „L“.

К середине XVIII века в Мустье уже существовало девять фабрик.

Фигурная живопись ранних фаянсов, в которых первые мастера как бы выразили свою причастность к культуре своего времени, не нашла дальнейшего применения в Мустье и очень скоро уступила место орнаментальной, которая и составляет славу и гордость данного производства. В начале XVIII века в Мустье выработался собственный орнаментальный стиль в виде тонких, изящных арабесок, среди которых расположены маленькие нимфы, сатиры, химеры, гермы, кариатиды и женские бюсты под изящными грациозными балдахинами и опять-таки руанскими ламбрекенами. Весь орнамент, написанный большей частью, во всяком случае в начале, одноцветной синей краской, производит, при блестящей, тонкой, молочно-белой эмали, впечатление необычайной легкости, вполне гармонирующей с мелкими изящными формами самих предметов. Арабеска Мустье, однако, значительно отличается от строгой и четкой руанской — она более изящна и изнежена и сила ее кажется, как будто, исчерпанной. Центральную часть блюд и тарелок занимают нередко заключенные в медальоны и окруженные гирляндами, до вольно небрежно написанные мифологические сцены: „Венера на спине дельфина“, „Нептун с трезубцем в руках“, „Орфей, укрощающий своей игрой диких зверей“ и другие.

Значительное влияние на выработку стиля Мустье оказали декоративные измышления отца и сына Берэн*), творчество которых очень трудно отличимо одно от другого. Разноцветная живопись была занесена в Мустье из Испании Олери, работавшим одно время вместе с другими южно-французскими мастерами в Дени на фабрике герцога Оранда.

Вообще фаянсы Мустье иногда трудно отличимы от испанских, так как те и другие расписывались одними и теми же французскими мастерами

*) Берэн-отец (Berein) — архитектор, рисовальщик и гравер, род. в 1639 г., умер в 1711 г. Берэн-сын, работавший совершенно в духе отца, род. в 1674 г., умер в 1726 году.



и помечались одинаковыми марками. Испания, как полагают, дала толчок и к декорировке сосудов Мустье карикатурами в стиле Калло*), исполнявшихся однотонной желтой или зеленой краской. Правда, многие карикатуры на фаянсах Мустье прямо взяты с гравюр Калло, но большинство из них являются все же измышлениями, фантазиями местных мастеров и не могут претендовать на столь высокое происхождение. Это или маленькие человечки с длинными ослиными ушами или ослы, одетые как люди, обезьяны в смешных костюмах, раз'езжающие верхом на самых невозможных животных, кошки, играющие на контрабасах, маленькие горбатые воины, пронзающие копьями страшные чудовища и т. п. забавные и нереальные существа. Нередко появляются на фаянсах Мустье и монахи в остроконечных капюшонах.

Особую очень любопытную группу составляют фаянсы, изготовлявшиеся в 1746 году и последующие годы после битвы при Фонтенэ, в которой французы под предводительством принца Саксонского наголову разбили союзные войска англичан, австрийцев и голландцев. Победа эта произвела во всей стране огромное впечатление, и прославляющие ее брошюры и летучки насчитываются дюжинами. Мастера Мустье также пожелали принять участие в этом общенародном торжестве и стали украшать свои изделия различными викториями, победными колесницами и бесконечно повторяющимся словом „victoire". Вообще, на фаянсах Мустье мы очень часто встречаем надписи: „Да здравствует мир" и „Да здравствует война" — надписи, которые имеют значение дат, так как они всегда имеют отношение к какому-нибудь современному событию.

Большое количество гербов на фаянсах Мустье указывает на широко распространенную славу его изделий. Среди его заказчиков встречаются такие имена как герцога Ришелье, маркизы Помпадур, знаменитого и веселого графа Морепа, получившего 22-х лет от роду пост министра, и друг.

Фабрики Мустье продолжали процветать до революции, и число их постепенно все увеличивалось, но огромное количество получаемых заказов сообщило под конец их произведениям характер однообразия и уныния. Марки Мустье еще далеко не все разгаданы.

Почти все южно-французские фабрики, как уже было отмечено, подражали стилю Мустье.

---

*) Жак Калло (Jacques Callot), гениальный французский рисовальщик-сочинитель, в листах которого с небывалой отчетливостью отразилась вся жизнь того времени, родился в 1592 году и умер в 1635 году.



Страссбургский фаянс.

Все вышеперечисленные фабрики расписывали свои фаянсы красками, подвергавшимися высокому обжигу. Теперь мы подходим к изложению истории фабрик, работавших по преимуществу муфельными красками, в чем нельзя не усмотреть влияние фарфоровой живописи. Главными центрами этого нового технического приема стали Страссбург в Эльзасе и Марсель. Изготовлявшиеся там фаянсы занимают, в известном отношении, срединное переходное положение между фаянсом и фарфором.

История фаянсового производства Страссбурга неразрывно связана с семьей Ганнонг. Основателем династии Ганнонгов был Карл Франц, появившийся в Страссбурге в 1709 году и основавший там фаянсовую фабрику, на которой первоначально изготовлялись, главным образом, трубки и печи на манер нюрнбергских. В 1721 году Ганнонг соединился с некиим Ваненфельдом, бежавшим из Мейссена и пытавшимся основать в Страссбурге фарфоровый завод. Так как новый компаньон обладал основательными познаниями в области фаянсовой техники, то главное внимание было обращено на приготовление именно фаянсовой посуды, а фарфором занимались лишь попутно. Предприятие имело успех, и в 1724 году Ганнонг основал вторую фабрику в Гагенау, маленьком городке в 28-ми километрах от Страссбурга. В 1732 году старик Ганнонг передал все дело своим двум сыновьям: Полю и Вальтазару, выговорив себе пожизненную ренту. Во главе страссбургской мануфактуры стал Поль Ганнонг, более интеллигентный и предприимчивый из двух братьев, деятельность которого совпадает с царством рокайля. Новый владелец фабрики обратил свое главное внимание на приготовление фарфора. Но успехи его в этой области вызвали зависть венсенской мануфактуры (впоследствии королевской мануфактуры в Севре), руководители которой добились королевского постановления, запрещающего Ганнонгам дальнейшее производство фарфора. После бесплодных просьб об отмене королевского постановления Поль Ганнонг бросил столь блестяще начатое дело в Страссбурге и переселился в Франкенталь, где и умер в 1760 г. Его дело в Страссбурге продолжал его сын Жозеф, вновь обративший главное внимание на фаянс и достигший в этой области замечательных успехов.

Время Жозефа Ганнонга это — царство цветов. Но в 1766 году его деятельности был также положен предел королевским приказом, налагавшим высокие пошлины на ввозившийся из Эльзаса во Францию



фаянс. Напрасны были все представления и раз'яснения Ганнонга, что пошлины превышают номинальную стоимость товара и губят все производство. Через пять лет после издания указа Ганнонг обанкротился и должен быть бежать за границу, где и умер в Мюнхене, в полной нищете. Попытки возродить после него знаменитое производство ни к чему не привели, и в 1780 году страссбургская фабрика закрылась навсегда. Так, неправильно понятой системой покровительства одной отрасли художественной промышленности в ущерб другой, был разрушен блестящий центр керамического производства.

На страссбургских фаянсах, вместо арабесок, ламбрекенов и кружев появляется перед нами, согласно духу нового времени, „неподкрашенная природа“. Изделия Страссбурга украшены обыкновенно, за исключением недолгого периода увлечения китайщиной, отдельными цветами и букетами из роз, тюльпанов, гвоздик, пионов и гиацинтов, поражающих нас своей свежестью и сочностью и отсутствием всякой стилизации. Среди страссбургских букетов встречаются произведения несомненно высокого художественного достоинства. Формы сосудов, особенно мисок с рельефными украшениями, отличаются элегантностью и чрезвычайной мягкостью моделировки. Эмаль белая и блестящая, краски свежие и сочные.

Кроме столовых сервизов, изготовлялись в большом количестве искусно моделированные предметы, свидетельствующие о большой технической ловкости мастеров, как, например, вазы, подсвечники, консоли, статуэтки и, главным образом, всякого рода часы, расписанные большей частью золотой и зеленой красками и ставшие своего рода специальностью Страссбурга. Почти все фаянсы помечены монограммами или инициалами Ганнонгов (PH, IH и т. д.).

Страссбургские изделия, благодаря муфельной живописи, приближающей их к фарфору, излюбленному материалу времени, служили предметом подражания не только в Эльзас-Лотарингии, но и на севере и юге Франции и, главным образом, в Марсели.

Фаянс Нидервиллер.

Фабрика в Нидервиллере, маленькой деревушке близ Сарбурга, была основана в 1754 году бароном Бейерле, королевским советником и директором монетного двора в Страссбурге. Начав работать при помощи вызванных из Страссбурга мастеров, фабрика сразу, как бы перескочив через период опытов и исканий, вступила в эпоху полного расцвета и



очень быстро достигла весьма значительного развития, под личным руководством жены владельцы, весьма искусной художницы, не только поставлявшей художественные прописи, но и лично расписывавшей многие предметы.

После смерти барона Бейерле в 1770 году, завод вместе с имением перешел к графу Кюстрину, поставившему во главе его опытного промышленника Франсуа Ланфрэ. Последний обратил особое внимание на изготовление статуэток и призвал в Нидервиллер искусных скульпторов Лемира и Фаво из Люневилля. Когда во время революции граф Кюстрин был гильотинирован, завод перешел в полную собственность Ланфрэ. Благодаря опыту и искусству нового владельца, фабрика пережила тяжелый промышленный кризис конца XVIII века, вызванный французской революцией и погубивший столько других ценных в художественном отношении предприятий.

Главная масса нидервиллерского фаянса отличима от страссбургского только благодаря клеймам и маркам. Курьезной специальностью завода являются тарелки, имитирующие кусок дерева с как бы наклеенной на нем картинкой, при чем углы бумаги изображены загнутыми, что еще больше должно увеличивать обман зрения. Среди других изделий можно упомянуть, действительно, очень нарядный, изготовленный для личного употребления графа Кюстрина, сервиз с ажурными краями, шифром графа и его поучительным девизом: „Fais ce que tu dois, arrive ce qui pourra“. Фаянсы времени Бейерле помечены „B N“ (Beyerlé-Niederviller), эпохи Кюстрина — двумя переплетающимися C (Custrin).

Марсельский фаянс.

Эпоха расцвета марсельского фаянса относится к середине XVIII века. В 1750 году в Марсели уже работают десять фабрик, число которых с каждым годом все увеличивается. Такое развитие производства об'ясняется, повидимому, легкостью и удобством сбыта товара в колонии, и, действительно, мы знаем, что в 1766 году было вывезено на марсельских судах фаянсовой посуды на сумму в 105.000 ливров. Но в то время как одни заводы изготовляли исключительно обыкновенную посуду, рассчитанную на непритязательный вкус мало-культурных народов, другие занимались выделкой высоко художественного фаянса, принадлежащего к самым ценным произведениям французской керамики. Среди последних первое место занимал завод Оноре Сави. В 1777 году его посетил брат



короля, будущий король Людовик XVIII, после чего Сави был пожалован титул придворного поставщика. Как полагают в связи с этим событием Сави стал помечать свои изделия королевской лилией. Но это только предположение, ибо лилия, заимствованная из герба Бурбонов, встречается на фаянсах самого различного происхождения. Сави, повидимому, первый стал применять типичную для Марселя замечательно красивую, изумрудно-зеленую краску, так называемую „vert emeuraude“. Два других наиболее значительных завода, произведения которых встречаются довольно часто, принадлежали вдове Перрэн, ставившей клеймо в виде монограммы из букв „v“ и „P“ (veuve Perrin) и Жозефу Роберу, помечавшего свои произведения или полным именем или чаще одной буквой „R“ (Robert).

Марсельские мастера придерживались довольно точно страссбургского стиля, внеся, однако, в заимствованный орнамент некоторые местные особенности, как, например, рыбы, раковины, морские растения. Цветы отличаются длинными стеблями и какой-то странной, чрезвычайно ассиметричной группировкой. Очень часто на марсельских изделиях встречаются точно нечаянно брошенные цветы, листики или маленькие насекомыя, которыми прикрывались случайные дефекты глазури. Этот хитрый прием применялся и на других фабриках. Но в общем нужно сказать, что Марсель не создал никакого нового, определенного и характерного способа декорировки.

Завод в Со (Sceaux).

Фаянсы Со, маленького городка в шести километрах к югу от Парижа, и по росписи и по типичной для них светло-желтой раскраске ближе всего подходят к фарфору. Фабрика была основана в середине XVIII века архитектором Бэ и химиком Шапеллем. С первых же шагов своего существования завод пользовался покровительством герцогини Мэнской, дочери великого Кондэ, жившей в своем замке в Со. Впоследствии завод находился под не менее мощным протекторатом герцога Пентьеврского, великого адмирала Франции. Фаянсы Со украшались прелестными букетами, маленькими резвыми амурчиками, пейзажами, пастушескими сценами, тонкими золочеными арабесками, лавровыми гирляндами и проч. Замечательная тонкость моделировки, большое сходство с фарфором и умение сочетать пышность и роскошь с изумительной утонченностью обеспечивают за ними одно из первых мест



в истории французской керамики. Особенно знамениты вычурностью своих форм миски. Сильной кривой линией миски начинают изгибаться тотчас же снизу, по середине они вновь сильно изогнуты второй волной и сверху их заканчивает более спокойное движение, в котором участвует и крышка, слегка разграниченная от самого сосуда узким ободком. Вместо ручек — два завитка, заканчивающиеся женскими головками, а на крышке, вместо шишки, группа амуров. Наряду с мисками, чаще всего встречаются жардиньерки, более строгих форм, и сосуды для благовонных курений.

В 1769 году Шапель продал фабрику искусному скульптору Глоту, помечавшему свои изделия „S. P.“ (Sceaux Penthièvre) или полностью „Sceaux“, иногда в сопровождении якоря — эмблемы великого адмирала.

В 1795 году с переходом фабрики к Кабо закончился ее высокохудожественный период.

„Патриотические“ фаянсы.

Между 1789 и 1795 г. г. во время Великой французской революции появились так называемые „патриотические“ фаянсы, отразившие на себе образ мыслей известных слоев французского народа в эпоху великих исторических переживаний. В настоящее время им уделено место во многих провинциальных музеях Франции, где они невольно заставляют посетителя призадуматься. Существуют около 500 различных типов этой посуды, большей частью тарелок и блюд. Они представляют целую серию иллюстраций к истории революции и снабжены почти всегда пояснительными надписями. Одна группа иллюстрирует современные события, другая носит характер символический. Большинство изображаемых сюжетов имеет какое-либо отношение к трем сословиям — дворянству, духовенству и крестьянству. Так, например, на одной марсельской миске имеется надпись: „Да здравствует третье сословие“ (Vive le tiers état) и на одной тарелке изображены крестьянин и священник, подающие друг другу руку, а снизу надпись: „Несчастье нас соединяет“ (Le malheur nous réunit). Одни типы патриотических фаянсов высмеивают эмигрантов, другие имеют какое-либо отношение к законам, третьи — пославляют свободу, равенство и братство, опять другие свободного гражданина и т. д. Некоторые имеют „угрожающий“ характер с надписью „Смерть изменникам“ (Mort aux traîtres) с изображением меча или ножа гильотины и фригийской шапки, при чем все



это заключено в лавровый венок. Очень часто встречаются маленькие веселые, напоминающие старую, дореволюционную Францию амурчики, несущие букву „P“ (Paix) и корабли, плывущие на всех парусах, с начерченным на них словом: мир (Paix). Вообще, странным образом в эту эпоху беспрерывных войн слово „мир“ встречается чаще всего. Забавна тарелка с изображением харчевни, к которой устремляется усталый путник с надписью: „Я стремлюсь туда“ (Je désire y arriver). Не менее оригинальна серия тарелок, на которых изображен крестьянин, несущий меч и крест с пояснительной надписью: „Я устал их нести“ (Je suis las de les porter), при чем на некоторых крестьянин бережно кладет и меч и крест на землю.

В художественном отношении патриотические фаянсы, изготовлявшиеся в целях политической пропаганды, стоят очень низко. Главными центрами производства были Невер и Марсель.

Упадок фаянсового производства в конце XVIII века.

С середины XVIII века появляется стремление найти для керамики более податливый материал, чем фаянс с его толстыми стенками и густо положенной поливой. Идеалом времени становится тонкий китайский фарфор, который с такой гибкостью подчинялся самым изысканным формам и воспринимал самую нежную раскраску. Его не только начинают собирать из-за его красоты, но также стремятся овладеть тайной его производства для того, чтобы найти средство для выражения своих собственных, таких же легких фантазий. Фарфор делается, взамен фаянса, главным, почти единственным материалом европейской керамики. Повсюду возникают фарфоровые фабрики; хитростью, упорной работой и подкупом стремятся овладеть тайной его техники. Все это указывает на то, как сильна была потребность времени в материале для керамики, который давал бы более сильный блеск и большую подвижность форм, чем фаянс.

Но окончательный смертельный удар был нанесен французскому фаянсу уже во время революции, в 1794 году, торговым договором, заключенным между Англией и Францией, благодаря которому дозволялся беспошлинный ввоз английского тонкого фаянса и английской каменной посуды, которая с поразительной быстротой завладела всеми француз-



скими рынками. Договор 1794 года вызвал необычайную тревогу среди художественно-промышленных кругов Франции, которые отправили в Конвент депутацию протеста во главе с Гло — владельцем фабрики Со. Но конвент, решавший все дела только с принципиальной точки зрения (что вообще так характерно для революционных переходных эпох, когда теория и доктрина всегда стоят на первом месте), остался глух к действительным нуждам страны, и неудачный договор остался в силе. Только немногие фабрики пережили разразившийся вслед за этим тяжелый промышленный кризис, большинство же из них закрылось навсегда.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

УКАЗАТЕЛЬ РИСУНКОВ.



